

ANGELA MARIA RUBEL FANINI

O Amor e a Violência em *A Grande Arte*:  
uma Abordagem Estético-Sociológica

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Literatura Brasileira.

Orientador: Prof.º Dr.º Rosse Marye Bernardi

CURITIBA  
1991

Durante séculos pensei  
que a guerra fosse o desvio  
e a paz a rota. Enganei-me. São paralelas,  
margens de um mesmo rio, a mão e a luva,  
o pé e a bota. Mais que gêmeas,  
são xifópagas, par e ímpar, sorte e azar (...)  
— Acabará a espécie humana sobre a Terra?  
Não. Hão de sobrar um novo Adão e Eva  
e refazer o amor, e dois irmãos:  
— Caim e Abel!

(AFFONSO ROMANO SANT'ANA)

## DEDICATÓRIA

## DEDICATÓRIA

Para Valter e Priscila, que sempre entenderam em minha ausência a construção necessária.

Para Rosse Marye Bernardi, que em sua atuação como orientadora conferiu razão e sentido a esta etapa de estudos.

## AGRADECIMENTOS

## AGRADECIMENTOS

Profª Ana Maria de Oliveira Burmester

Prof. Carlos Alberto Faraco

Profª Marilene Weinhardt

Profª Marta Moraes da Costa

Profª Rosse Marye Bernardi

Profª Sigrid Renaux

Enio José Ditterich

Isabel Santana Brochado

Maristela Pugsley

Selma S. Teixeira

Waldomiro Mendes Arantes

CAPES

CNPq

## SUMÁRIO

## SUMÁRIO

RESUMO .....	ix
ABSTRACT .....	xii
1. INTRODUÇÃO .....	1
2. AS CONCEPÇÕES ESTÉTICAS E LITERÁRIAS DE MIKHAIL BAKHTIN	26
3. A FORMALIZAÇÃO ARTÍSTICA DA VIOLÊNCIA .....	68
4. A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DOS AMORES .....	116
5. CONCLUSÃO .....	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	174



## RESUMO

## RESUMO

Na presente dissertação analisamos a obra *A Grande Arte* de Rubem Fonseca sob a perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin, procurando apreender como a visão de mundo do escritor sobre os temas do amor e da violência se torna realidade formal no e pelo discurso romanesco.

O romance foi apreendido como uma forma composicional de natureza plurilíngüe, plurivocal e pluriestilística que possibilitou ao autor construir a sua visão artística sobre os referidos temas a partir da organização das várias visões de mundo dos diversos personagens que se posicionam sobre o amor e a violência. Dentro dessa perspectiva, detivemo-nos no estudo das falas dos personagens, constatando que a concepção de mundo do escritor sobre o homem amando e exercendo a violência não se realiza por intermédio de um enunciado direto, definitivo e hegemônico, mas se configura de maneira interacional, aberta, objetiva, crítica e autocrítica no interior das inter-relações dialógicas estabelecidas entre os vários discursos realizadores da obra.

Embora não localizamos no texto um discurso estável, fechado e conclusivo sobre os temas, percebemos que ocorre a nível do contexto narrativo maior orientado pela consciência lingüístico-ideológica do autor, uma valorização das posturas ideológicas de determinados personagens que entendem e explicam a violência como uma realidade sócio-histórica, não ineren-

te à condição humana. Em relação ao amor, constatamos que determinadas práticas amorosas mais totalizadoras que conjugam aspectos sexuais, culturais, sentimentais e intelectuais são mais valorizadas que outras, mais restritas.

Finalmente, concluimos que em *A Grande Arte*, o autor ficcionalizando as relações de amor e de violência, presentes na realidade extraliterária, articula um discurso que expõe e constata a existência de um universo social onde coexistem o amor e a crueldade, não visando, porém, transformar ou modificar a realidade por intermédio da palavra literária.

## ABSTRACT

## ABSTRACT

The present thesis analyses the novel *A Grande Arte* (*The Great Art*) by Rubem Fonseca under Mikhail Bakhtin's theoretical view, intending to apprehend how the writer's concept of the world about the themes of love and violence becomes reality inside and through the fictitious discourse.

The novel was interpreted as a compositional form of plurilinguistic, plurivocal and pluristylistic nature which allowed the author to build his own artistic view about those themes through the organization of the different concepts of world of the several characters who give their opinions about love and violence. Under such perspective, we focused the character's speeches, concluding that the author's concept of world about man while loving or being violent does not happen through a direct, definitive and hegemonic enunciation, but through an interactional, open, objective, critic as well as an autocritic manner inside the dialogic interrelations established among the several discourses which compound the novel.

Although we do not observe in the text a stable, closed and conclusive discourse about the themes, we can see it happens at the level of the main narrative context, driven by the author linguistic and ideologic conscience, an appreciation of the ideologic positions of some characters who understand and explain violence as a social as well as historical reality

which is not congenital to the human condition. In relation to love, we found out that specific love acts which are more totalizing, comprehending sexual, cultural, sentimental and intellectual aspects, are more appreciated than others that are more limited.

Finally, we concluded that in *A Grande Arte*, the author, while fictionalizing the relationships of love and violence which are present in the extraliterary reality, articulates a discourse which presents and confirms the existence of a social universe where love and cruelty coexist without aiming however, to transform or to modify reality through the literary word.

## INTRODUÇÃO

## 1 - INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca surge no panorama das letras nacionais em 1963, com a publicação de um pequeno volume de contos intitulado *Os Prisioneiros*<sup>1</sup>. A essa obra, seguem-se outros dois volumes de contos *Coleira do Cão*<sup>2</sup> (1965) e *Lucia McCartney*<sup>3</sup> (1969) que confirmam o valor estético da linguagem do escritor e ampliam o seu público leitor. Essas obras, juntamente com a produção constitutiva de alguns escritores como Dalton Trevisan, José J. Veiga, João Antônio, Luís Vilela, Ivan Ângelo, Moacyr Scliar e Samuel Rawet contribuíram para renovar temática e formalmente o conto brasileiro que na década de sessenta cresce tanto a nível quantitativo como qualitativo. Boa parte dessa produção se voltou para a problematização do espaço urbano. Rubem Fonseca, por exemplo, retrata o lado marginal, a criminalidade e a crueldade existentes nas grandes cidades a partir de uma linguagem sem preconceitos, escatológica e violenta. Essa opção ideológico-formal do escritor levou alguns críticos — como Antônio Cândido e Alfredo Bosi — a considerá-lo um dos propulsores da tendência ficcional denominada "neo-realista violenta"<sup>4</sup> ou "realista feroz".<sup>5</sup>

O crítico Fábio Lucas em "Situação do Conto"<sup>6</sup> afirma que a produção literária de Rubem Fonseca se constitui como uma das experiências mais válidas do moderno conto brasileiro. Para ele, os contos do escritor seriam essencialmente "contos de



ação", característica que lhe valeu a imediata aceitação por parte do público leitor. Este, saturado de ficção intimista, esvaziada de enredo e ação, surpreendeu-se e se deixou cativar pelas suas histórias, narradas com "dinamismo, expressividade veloz, conflito de caracteres" e muita ação. A argumentação de Fábio Lucas e a leitura do conjunto da obra de Rubem Fonseca, aponta para o fato de que, o escritor, recupera de uma maneira moderna a arte milenar de contar histórias à proporção que sua obra reúne elementos tradicionais como o vigor do enredo, a perfeita caracterização dos personagens, o clímax, o suspense, e processos formais modernos como a mistura de gêneros, a descontinuidade cronológica, as mudanças bruscas de ponto-de-vista, a linguagem escatológica, a gíria e o clichê. *Lucia McCartney*, segundo o crítico, constitui-se na experiência mais arrojada do escritor em virtude de radicalizar esses processos experimentais modernos.

Após afirmar-se como contista, na década de setenta, Rubem Fonseca resolve incursionar pelo gênero romanesco, publicando em 1973, *O Caso Morel*<sup>7</sup>, seu primeiro romance. Nele, o ficcionista apura e refina o estilo, reeditando personagens, temas, situações e procedimentos composicionais dos contos anteriores. Tematicamente, a narrativa de *O Caso Morel* tenta resgatar os fragmentos de uma sociedade doente de pânico e solidão e, formalmente, abandona a escrita linear e afasta-se da prosa documental, perfazendo-se como processo, experimento e auto-reflexão à medida que narra o extra-literário e simultaneamente narra a si mesma. Nesse processo metalingüístico, problematiza a questão da arte em geral e da literatura, em particular, por intermédio de citações eruditas que acidentam o

texto e formam uma espécie de minipoética engastada na construção narrativa. As digressões sobre arte e escritura literária apontam para o problema da articulação entre realidade e ficção que será retomado, sobretudo, nos romances publicados na década de oitenta que confirmarão o êxito e o sucesso de Rubem Fonseca como romancista.

Ainda na década de setenta, o escritor retorna ao conto, publicando *Feliz Ano Novo*<sup>8</sup> (1975) e *O Cobrador*<sup>9</sup> (1979).

Em *Feliz Ano Novo*, Rubem Fonseca continua a formalizar esteticamente o espaço da marginalidade, tematizando a violência que se manifesta preferencialmente nas sexualidades consideradas ilegítimas e patológicas. Em decorrência dessa opção temático-formal, o livro, depois de vendidos 30.000 exemplares, teve em 1976 sua publicação e circulação proibidas pelo Ministro da Justiça do Governo Militar do General Ernesto Geisel. Alegou-se à época, para justificar a apreensão do livro, que este exteriorizava por intermédio de uma linguagem "pornográfica", matéria contrária à moral e aos bons costumes. Além disso, *Feliz Ano Novo*, foi considerado "ideologicamente degradado e degradante porque incitava à violência e cultuava o crime". Não se conformando com a medida arbitrária do Ministro, Rubem Fonseca ajuizou uma ação contra a União, pleiteando anulação da medida e indenização por danos morais e patrimoniais. Essa ação movida pelo escritor foi julgada improcedente e o livro continuou fora de circulação para ser liberado só bem recentemente. No processo movido contra a União, o escritor contou com a ajuda de Afrânio Coutinho que elaborou um parecer intitulado "O Erotismo na Literatura: O Caso Rubem Fonseca"<sup>10</sup> em defesa do livro censurado. Neste parecer, o crítico salienta que

a criminalidade, a violência, a prostituição e a sexualidade degradada, presentes em *Feliz Ano Novo* não são criações e invenções do escritor, mas fatos sociais, reais e concretos que migram para o interior do universo ficcional, transfigurando-se pela linguagem artística. O critério de julgamento da obra deveria ser puramente artístico, concentrando-se na análise dos processos formais e composicionais que possibilitaram a estetização do real e a efetivação da proposta do escritor que visa apenas expor uma dada faceta do real, sem contudo, condená-la ou exaltá-la. A defesa do livro de Rubem Fonseca é reforçada, ainda, pela citação de inúmeros casos de censura envolvendo escritores consagrados como Boccaccio, Sade, Oscar Wilde, D. H. Lawrence e Gustave Flaubert que foram processados ou tiveram suas obras literárias confiscadas em virtude de terem também retratado artisticamente a face obscura da sociedade. Transcrevemos a seguir um trecho do referido parecer em que Afrânio Coutinho sintetiza e caracteriza ideológica e formalmente não só a obra *Feliz Ano Novo* mas toda a produção ficcional de Rubem Fonseca:

(....) Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua vivaz e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, e não é essa a função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade que não soubemos liberar das mazelas, que alguns julgam inerente à natureza humana. A arte de todos os tempos as retratou.<sup>11</sup>

No livro de contos *O Cobrador*, Rubem Fonseca continua a dar preferência ao espaço conflitante da cidade grande, retra-

tando aí o universo da clandestinidade social. A linguagem do escritor, como nas obras anteriores, articula-se equilibradamente entre uma arte de texto e de contexto, valendo tanto pelo seu conteúdo semântico quanto pela sua elaboração estético-formal. Boris Schnaiderman, professor de literatura, foi um dos primeiros críticos da obra de Rubem Fonseca, a apontar as inúmeras citações, distorções e alusões literárias que acidentam o discurso narrativo de *O Cobrador*. Passagens de obras de Machado de Assis, Haroldo de Campos, Maiakovski, Velimir Khléb-nikov e Isaak Babel percorrem o tecido narrativo dos contos, fazendo parte da urdidura do texto que as engloba para com e sobre elas dialogar, valorizando-as, parodiando-as ou distorcendo-as. O trabalho com citações eruditas provenientes de obras da literatura nacional e ocidental se constitui como uma das principais marcas da ficção de Rubem Fonseca. Esse procedimento dialógico será retomado, substancialmente, nos romances *A Grande Arte*<sup>12</sup> (1983), *Bufo & Spallanzani*<sup>13</sup> (1985) e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*<sup>14</sup> (1988).

Esses romances, como as obras anteriores, constituem-se enquanto exemplos vivos de narrativas urbanas que problematizam a vida nas grandes metrópoles. O escritor reafirma-se como grande contador de histórias, realizando narrativas com ingredientes de forte apelo ao leitor, incorporando elementos do gênero policial e trabalhando com ação, suspense, mistério e expressão das paixões humanas. Paralelamente a esse componente lúdico, o ficcionista continua a tematizar, a partir de uma linguagem "brutalista" e de realismo contundente, a violência e a crueldade nas relações humanas. Enquanto que nos contos, as relações de violência são majoritárias em relação às prá-

ticas amorosas, nos romances há um maior equilíbrio quantitativo entre elas. Nas coletâneas de contos, pudemos observar que embora o amor exista concretamente nas inter-relações dos personagens, ocorre uma certa predominância do universo da crueldade.

## DELIMITAÇÃO DO CORPUS: OPÇÃO PELO ROMANCE

### A GRANDE ARTE

A leitura de conjunto da obra ficcional de Rubem Fonseca, levou-nos a perceber que, entre outros aspectos, as relações de amor e de violência se constituem como realidades concretas e estruturais do seu universo literário, organizando uma determinada visão de mundo e promovendo a integração das obras particulares entre si. A recorrência dos temas do amor e da violência, porém, não implica em indiferenciação ideológico-formal entre as obras, visto que cada texto particular articula diferentemente os referidos temas. Levando em consideração, por um lado, que cada obra é representativa do todo em decorrência de corroborar para a realização da visão de mundo do verdadeiro autor que perpassa o conjunto de suas obras e, por outro lado, que cada obra, apesar de integrar aquele conjunto, possui autonomia e especificidade, decidimos efetuar um corte no "continuum" da produção ficcional, e optar por analisar as relações de amor e de violência, particularmente, no romance *A Grande Arte*. A subtração dessa obra do restante da produção literária do escritor, justifica-se, também, pelo fator tempo que de certa maneira nos obrigou a limitar o corpus de nosso trabalho.

Em *A Grande Arte*, Rubem Fonseca por intermédio da forma

romanesca, da linguagem literária e de sua concepção de mundo, ficcionaliza certas práticas de amor e de violência, presentes na realidade sócio-histórica. As práticas amorosas e o exercício da violência existem no texto narrativo como construções sociais visto que somente se articulam e se concretizam a partir das inter-relações travadas entre os personagens que realizam o romance.

Amparado nessas constatações, decidimos analisar tais relações por intermédio de uma abordagem estético-sociológica que nos permitisse estabelecer as ligações entre o mundo ficcional e a realidade extraliterária, demonstrando a formalização artística daquele universo ficcional.

O contato com a teoria da linguagem, da arte e, sobretudo, da literatura, produzida pelo russo Mikhail Bakhtin deu-nos a certeza de estarmos diante de uma produção teórica de altíssimo nível, cuja orientação filosófica de base estético-sociológica viria ao encontro de nosso projeto de análise. A partir daí, as concepções de linguagem, arte e literatura do teórico russo passaram a nos auxiliar na análise da formalização artística dos amores e das múltiplas formas de violência estruturadas no romance *A Grande Arte*. Ainda, em virtude da concretude histórica do amor e da violência, nossa análise foi também amparada e iluminada pela leitura de obras de antropologia, história e sociologia cujos autores (vide referência bibliográfica) formalizam uma leitura e uma interpretação históricas dos referidos temas.

Antes de empreendermos a análise particular do romance *A Grande Arte* que será orientada pelas concepções teóricas de Mikhail Bakhtin, decidimos efetuar uma leitura de caráter in-

introdutório das relações de amor e de violência presentes na totalidade da obra de Rubem Fonseca. Para isso, destacamos do conjunto narrativo, os romances *O Caso Morel*, *Bufo & Spallanzani* e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, obras bastante representativas do ponto de vista da coexistência do amor e da violência, para serem analisadas a partir de uma abordagem de cunho geral que venha a comprovar a existência dos referidos temas como duas das principais marcas da ficção romanesca do escritor. A opção pelos romances se justifica, sobretudo, porque nas narrativas longas o escritor apresenta uma visão mais global da existência, ativando os personagens a vivenciarem diversos tipos de paixões e sentimentos que vão do ódio ao amor. Já nos contos, o autor apresenta uma visão mais parcial da existência, flagrando os personagens em circunstâncias mais restritas, envolvendo majoritariamente situações de desamor, desencontro e violência.

A análise geral dos romances, por possuir características introdutórias, pertencerá a este capítulo que será seguido de um capítulo onde se realizará a exposição do pensamento e da teoria de Mikhail Bakhtin. Após o esclarecimento da metodologia básica de apoio, seguirão dois capítulos em que trataremos especificamente da formalização artística dos amores e da violência no romance *A Grande Arte*, a partir de uma abordagem bakhtiniana. Finalmente, realizaremos um capítulo de cunho conclusivo onde se retomarão sinteticamente os pontos principais desenvolvidos no decorrer da dissertação para ressaltar a pertinência e a procedência da análise efetuada.

AMOR E VIOLÊNCIA: TEMAS RECORRENTES NOS ROMANCES  
DE RUBEM FONSECA

A produção romanesca de Rubem Fonseca compreende, como já vimos anteriormente, quatro romances, intitulados, *O Caso Morel*, *A Grande Arte*, *Bufo & Spallanzani* e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. Esses quatro romances possuem especificidades que os diferenciam e afinidades que os aproximam. Cada romance de Rubem Fonseca deve ser apreendido como resultado do novo e da ruptura, devido à singularidade que encerra, e do reiterável e do contínuo em virtude de elementos (personagens, situações, temas, aspectos formais) recorrentes de romance para romance. Baseado nessas afirmações sobre a produção romanesca de Rubem Fonseca, analisaremos as relações de amor e de violência nos romances *O Caso Morel*<sup>15</sup>, *Bufo & Spallanzani*<sup>16</sup> e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*<sup>17</sup>, entendendo-as como elementos reiteráveis que imprimem um sentido de totalidade formal e ideológica à obra do escritor, bem como, percebendo-as como manifestações singulares, visto que assumem formas variadas e diferenciadas em cada romance específico.

O romance CM se estrutura a partir de duas narrativas: uma de caráter autobiográfico cujo narrador, Paul Morel, artista plástico, preso por suspeita de assassinato, tenta articular em forma narrativa os fatos anteriores ao assassinato de que é suspeito e, outra, elaborada em terceira pessoa, que envolve a primeira, analisando-a. Esta segunda narrativa englobante, decorre das relações entre Paul Morel e Vilela, escritor e ex-delegado de polícia, responsável por organizar e publicar os manuscritos autobiográficos do artista plástico.



Através da narrativa de Paul Morel onde este descreve e narra suas práticas amorosas sado-masoquistas, Vilela procura entender sua própria conduta violenta e criminosa quando integrava a polícia carioca na função de delegado. A partir da fábula podemos comprovar a existência de vários ingredientes utilizados nos romances policiais tais como: crimes, mistério, suspense, suspeitos e detetives, entre outros. Porém, essa reedição do romance policial não obedece ao objetivo principal desse gênero que se restringe à elucidação do mistério e detecção do criminoso mas vai muito além do simples "caso policial" à proporção que o escritor relata, expõe e problematiza os vários níveis e tipos de violência presentes no cotidiano dos homens a nível da práxis, do desejo e do sonho, demonstrando em última instância que todos são criminosos direta ou indiretamente. A violência, percebida como uma realidade "inerentemente" social que atinge a todos os seres humanos se concretiza a partir das múltiplas falas dos personagens que formalizam o romance. Podemos observar essa formalização nas falas, principalmente do personagem Vilela que interpreta a violência como coextensiva a todo ser social.

Esse personagem é remanejado do conto *Coleira do Cão*<sup>18</sup>, onde exercia a função de delegado de polícia, para o romance CM onde analisa o seu comportamento violento e criminoso quando delegado. A transferência de personagens de um texto a outro, como também de situações, falas e idéias é um procedimento ideológico-formal recorrente na prosa de Rubem Fonseca. Esse processo de reintrodução aponta para o fato de que existe uma visão de mundo maior que perpassa todas as obras particulares, organizando-se e articulando-se a partir do diálogo esta-

belecido entre elas. A passagem seguinte sintetiza a visão de mundo do personagem Vilela que embora não coincide plenamente com a visão de mundo maior que estrutura o romance CM, exerce aí um papel preponderante e significativo:

"Quem de fato cometeu o crime é questão sem importância. A psicologia apenas se preocupa em saber quem o desejava emocionalmente e quem acolheu com agrado o seu cometimento. Dessa forma todos os irmãos (da família Karamazov e da família humana) são na realidade culpados". (CM, p.76)

A violência em CM não é explicada como um atavismo do ser humano mas é entendida em sua concretude sócio-histórica como sendo um subproduto de uma sociedade violenta, punitiva e coerciva. As falas seguintes, dos personagens Vilela e Joana/Heloísa, uma das companheiras do artista plástico Paul Morel, presentificam essa leitura da violência:

"A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos, igualmente", Vilela sorri, "você prende os criminosos que pode e finge acreditar que na prisão eles serão reabilitados e a sociedade defendida. Mas você sabe que na verdade os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida e sim destruída." (CM, p.177)

Estou espremida por todos os lados, Paul tem razão, é realmente fantástico existirem tão poucos, fugitivos, através da loucura ou da morte, ninguém pode aglutar todas as leis, não faça isso, faça aquilo, o desodorante, o pente, o sapato, a ordem. Quem me dera ser uma mulher primitiva e me preocupar apenas com o sol e a chuva. (CM, p.154)

A visão de mundo do personagem Vilela não é cética em relação ao ser social, mas em relação à estrutura social, doen-

te e problemática. Vilela é um desmistificador de ideologias. Ironiza o discurso capitalista-liberal que para esconder a divisão da sociedade em classes sociais apregoa a igualdade de oportunidades para todos e critica a política de reabilitação dos criminosos orientada por uma ótica positivista que eleva e destaca a criminalidade como sendo a única parte doente, disfuncionada e problemática da sociedade. Vilela é um radical, totalmente contrário à preservação de uma ordem social injusta que gera criminosos, sugerindo a destruição do todo e não a medicação de apenas uma parte do todo, pretensamente doente e contendo os males sociais como uma característica inerente e atávica.

Na fala do personagem feminino Joana/Heloísa, registra-se uma forma de violência, mais difusa, subterrânea, que age através das pressões sociais atingindo a todos indiscriminadamente. Nessa fala, deparamo-nos com uma microfísica da violência que se processa a nível do cotidiano, introjetada pelos indivíduos que a exercem uns contra os outros. A prática consiste em regular, ordenar e controlar os gestos, o comportamento, os hábitos e as palavras do outro e de si mesmo, sujeitando-se às normas da coletividade, reproduzindo e reafirmando a ordem social estabelecida.

A constatação da violência social que atinge a todos, e por todos é praticada, leva em CM à demonstração de que as fronteiras entre culpados e inocentes, criminosos e vítimas são tênues e franquiáveis. Os papéis de culpados e inocentes se tornam intercambiáveis porque todos são passíveis de cometer violências quer a nível do discurso, da ação ou do desejo. As falas seguintes, pertencentes a personagens diversos,

constituem uma súmula desta visão de mundo que interpreta a violência como generalizada e extensiva a todo ser social:

Somos todos cúmplices, com exce o dos loucos e dos criminosos, pensa Vilela. (CM, p.164)

Ninguém sabe muito sobre crime e criminosos, somos todos criminosos em potencial, o difícil   saber porque uns se realizam e outros não. (CM, p.177)

Um homem tinha medo de encontrar um assassino. Outro tinha medo de encontrar uma vítima. Um era mais sábio do que o outro. (CM, p.102)

O universo da violência e da crueldade no romance CM não   hegemônico mas coexiste com o universo do amor. Na rela o amorosa travada entre os personagens Paul Morel e Joana/Heloísa o amor e a violência se entrecruzam formando uma totalidade inseparável. A partir da representa o artística dessa situa o amorosa particular, bem como da formaliza o literária de cita es eruditas que afirmam a sua coexistência, realiza-se no romance uma determinada visão de mundo que não separa o prazer da dor e o amor da violência:

Nós humanos carregamos dentro de nós as sementes, continuamente alimentadas, de nossa própria destrui o.

Precisamos amar, assim como odiar.

Destruir, e também criar e proteger. (CM, p.118)

"Eu gostava muito dela, fazia tudo que ela me pedia. Nós queríamos satisfazer um ao outro. Eu não queria sentir apenas o prazer de unir o meu corpo ao dela, queria fazê-la gozar alucinadamente. Nós sempre dizíamos depois, um ao outro, foi bom, mara-

vilhoso, não foi? foi melhor do que ontem, não foi? esperando que o outro respondesse que sim, que tinha sido incrível, melhor que nunca. Eu batia nela cada vez com mais violência, para ser continuamente melhor do que nunca, do que ontem." (CM, p.147)

O amor existe como uma realidade concreta a nível das relações travadas entre os personagens do romance CM e se manifesta como algo imprescindível e vital para o ser humano. Esta constatação pode ser comprovada através da situação do personagem Paul Morel que mesmo após a morte de sua companheira, exterioriza uma vontade imperiosa de amar e ser amado. A fala que segue, especificamente o trecho por nós grifado, revela essa necessidade de amar incontrollável e vital, assim como se constitui em exemplo de transferência ideológica de um texto a outro, visto que a visão de mundo e a situação presentes nessa fala de Paul Morel servem de tema para um prosopoema do livro de contos *Lúcia McCartney*.<sup>19</sup>

Ontem você me disse que Lilian me denunciou à polícia. No dia em que fui preso deixei um bilhete para Lilian dizendo que a amava. Heloísa estava morta, quem morreu acabou, deixa um espaço vazio, o espaço do corpo que enterram ou queimam, ou comem, ou evapora, some de qualquer maneira, e esse espaço é sempre ocupado por outro corpo. O corpo de Lilian. (CM, p.175)

Em BS Rubem Fonseca constrói novamente um universo ficcional onde o amor e a violência coexistem, chegando, algumas vezes, a se entrecruzarem, transformando condutas consideradas criminosas em atos de amor e generosidade. O romance, seguindo na esteira de CM se utiliza de uma trama policialesca, desenvolvendo-se em três níveis que narram: o passado problemático

do escritor e narrador Gustavo Flávio; seu envolvimento amoroso com Delfina Delamare cuja morte misteriosa leva o detetive Guedes a suspeitar de assassinato praticado pelo amante (Gustavo Flávio), e a ida do narrador para o refúgio "Pico do Gavião", objetivando fugir das investigações policiais acionadas por Guedes, bem como dar prosseguimento à escritura do romance intitulado *Bufo & Spallanzani*.

Na exposição do passado do narrador, condensada no capítulo "Meu Passado Negro", surge a problematização da violência do saber, principalmente veiculada através dos discursos considerados científicos. O narrador Gustavo Flávio, após longo período de internamento num manicômio judicial, levanta a questão da violência dos saberes e dos diagnósticos médicos, especificamente os ligados à área da psiquiatria. Os profissionais, portadores desses saberes pretensamente científicos, revestem-se de uma autoridade e um poder ilimitado e assegurado pela lei para decidirem sobre a vida de seus pacientes, submetendo-os a exames que os classificam em loucos ou normais para depois arbitrariamente afastá-los ou reintegrá-los à sociedade. Os indivíduos leigos na condição de pacientes são mostrados em sua total impotência contra essa forma de violência social, exercida a partir dos discursos ditos científicos. A passagem seguinte atesta esse tipo de prática violenta legitimada pelos saberes médicos cuja cientificidade não é questionada.

Fui levado para uma delegacia, e depois para outra e finalmente para ser examinado no Manicômio Judiciário. No Manicômio Judiciário ficou claro que achavam ou haviam sido pagos para achar, que eu estava louco. Isso me deixou tão irritado que passei a me comportar como se fosse louco mesmo. Tive

uma crise de paranóia, certo como estava de que os médicos faziam parte da conspiração. Passei a chamar os médicos de mafiosos sinistros, agredi um deles, tentei fugir da enfermaria. Cada vez me afundava mais. Percebi que eu ia passar o resto da minha vida ali, indo de um médico para o outro, até que finalmente eu ficaria maluco mesmo, ou mataria alguém e aí justificaria a minha reclusão. (BS, p.139-140)

A violência policial no romance BS é apresentada em suas formas espetaculares e explícitas (confissões sob tortura, invasão de domicílio, prisões arbitrárias) e em suas formas mais sutis, apoiadas no saber adquirido nas investigações policiais. Gustavo Flávio, suspeito do assassinato de sua companheira, torna-se uma vítima do saber policial, sendo perseguido pelo delegado Guedes, típico detetive de romance policial, que, guiado por um raciocínio lógico-matemático, reconstrói cientificamente o crime, provando e afirmando a culpabilidade do suspeito. O poder do detetive, assegurado por lei, legitima o saber por ele fabricado. A passagem seguinte constata como o poder e o saber se articulam, instituindo uma forma de violência contra os indivíduos:

"A polícia é sempre tão meticulosa assim? O senhor disse não ter dúvidas de que D. Delfina se matou. No entanto continua investigando, fazendo perguntas, querendo saber coisas. (...) O príncipe Andrew, filho da Rainha Elizabeth da Inglaterra, disse numa entrevista que a profissão que ele gostaria de ter era a de detetive, mas não explicou por quê. Será porque o policial tem liberdade para poder satisfazer, sem limites, a sua curiosidade? Algo vedado até aos príncipes? O senhor conhece a frase de Plauto *curiosus nemo est quin sit malevolus*? Ninguém é curioso sem ser maléfico. (BS, p. 26)

No romance BS a problematização da violência do saber estende-se a toda formação discursiva, respaldada ou não pelos saberes científicos. As palavras tanto a nível da literatura não científica quanto a nível do cotidiano nas falas sociais travadas entre os homens, mostram-se poderosas e violentas, provocando angústias e sofrimentos. Essa constatação da existência de uma violência sutil e implícita que se exerce contra o outro através das palavras já havia sido problematizada anteriormente no romance CM. As passagens seguintes sintetizam esta visão da violência das falas sociais, problematizadas nos dois romances em questão. A primeira citação que segue é repetida no romance CM por seis vezes ao longo da narrativa:

Nada temos a temer  
Exceto as palavras. (CM, p.13)

"Words are, of course, the most  
powerful drug used by mankind." (BS, p.162)

Ali estava eu, sofrendo aquelas reminiscências que teoricamente poderiam funcionar como terapia se colocadas no papel, mas escrever não é nenhuma cura, ao contrário, distorce a nossa psique (V. Braïne). Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tanto alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, morto-jovens e velhos gagás. (BS, p.199)

No romance BS assim como no romance CM comportamentos e atos socialmente definidos como criminosos sofrem um processo de descriminalização. A relação sado-masoquista entre Paul Morel e sua companheira e o exercício da eutanásia praticado



por Gustavo Flávio em relação à sua companheira resultam de uma negociação prévia e consciente entre os parceiros. Assim sendo, essas práticas tidas como violentas e criminosas passam por uma redefinição a partir de uma nova gramática, pertencente e específica à situação amorosa vivenciada pelos parceiros. As mortes decorrentes das relações sado-masoquistas e do exercício da eutanásia, descriminalizam-se porque praticadas dentro de um contexto social totalmente diferente do contexto da comunidade, revelando-se em última instância como atos de amor e generosidade. Na passagem seguinte a prática da eutanásia revela-se como um ato de amor de Gustavo Flávio em relação a sua companheira:

Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só pensei em acabar depressa com o sofrimento dela. Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim. (....) O sorriso dela se desfez, mas no seu rosto de olhos fechados pude ver que Delfina não sofrera e que estava alegre, acho até que feliz, no seu último instante de lucidez e vida. Foi isso o que aconteceu. Essa é a verdade. Não me olhe assim, não posso fazê-la voltar a viver, para morrer de câncer. (BS, p.337)

O amor nas relações entre os personagens de BS se constitui como uma realidade concreta e ativa, despida de sentimentalismo romântico e platonismo. As práticas amorosas se concretizam através de vários níveis, englobando aspectos sentimentais, intelectuais e sobretudo sexuais. O erotismo visando a ampliar o prazer dos sentidos e a retardar o gozo sexual é uma constante tanto no romance BS como em CM e se evidencia também no romance VEPI. O processo de erotização presente nas

práticas amorosas que perfazem esses romances atende às necessidades individuais dos parceiros de auto-satisfação sexual, bem como, concretiza-se como um gesto de amor e generosidade de um em relação ao outro visto que as relações amorosas, majoritariamente, são atos realizados "a dois" onde o outro é uma referência e uma presença constante e concreta. As passagens seguintes apresentam o amor se construindo a partir de realidades sentimentais e físicas:

Nós fazíamos filmes em Super-8, jogo, teatrinho, sexo, mas sexo ia ficando sem importância, era bom ir para a cama com elas, mas não era obsessivo. Eu estava interessado nos trabalhos que Ismênia fazia, era uma merda naïve boba, mas eu queria principalmente que ela fosse feliz, mais do que levá-la para a cama. A mesma coisa com Lilian, ela trabalhava e eu me preocupava com o que ela fazia, ela era uma moça muito sensível e eu tinha cuidado com ela; Lilian foi puta e isso a angustiava muito e eu queria que ela esquecesse o passado. Tudo ia muito bem. Mas Heloísa não estava feliz. (CM, p.160)

Enquanto o fim não chega, e para evitar que chegue, o homem tem que amar. Foi isso que Minolta me ensinou. E essa esperança me foi transmitida na cama fodendo e na mesa comendo. A única maneira do homem realmente sobreviver é gostando cada vez mais de viver. Essa é uma perspectiva tão óbvia de salvação que chega a parecer uma estupidez absoluta. (BS, p.261)

Sabia o que queria: dar, principalmente, prazer a ela. Não era difícil, pois eu podia controlar o meu gozo. Seria isto uma impostura? Uma maneira astuta de enfrentar a superioridade feminina? Aquele apartamento cheio de espelhos era um cenário adequado a todos os embustes. Até o paredão parecia uma coisa falsa. Mas não havia mentira em mim, apenas meu auto-controle criava uma imagem, que eu não buscava, de amante ardoroso, quando na verdade eu era apenas generoso. (VEPI, p.211)

Em seu último romance publicado, VEPI, Rubem Fonseca, utilizando-se de elementos de romance policial e de aventura, constrói uma narrativa ágil e envolvente, reafirmando-se no panorama das letras nacionais como um bom contador de estórias. Porém, como nos romances anteriores, o escritor, sabiamente, extrapola os limites das tramas policiais e de aventura, dedicando-se sobretudo à representação artístico-literária do homem contemporâneo em suas relações com o outro, com o social, com a cultura e com a história. A visão de mundo sobre o amor e a violência, realizada nos romances anteriores é retomada à proporção que o amor entre os homens é demonstrado como essencial e vital e a violência entre os homens é percebida em sua existência concreta, integrando os relacionamentos do homem com o social. A ética do amor e a ética da crueldade coexistem no universo ficcional de VEPI, manifestando-se a nível do concreto nas situações vivenciadas pelos personagens e a nível da reflexão, do desejo e da intenção, presentes nas múltiplas falas que realizam o romance. Concretiza-se aqui, como nos romances anteriores, uma leitura histórico-social da violência, entendida como um subproduto e um reflexo de uma sociedade disciplinar, injusta e punitiva que violenta e oprime os indivíduos. As falas seguintes interpretam a violência como construção social, manifestando-se em suas formas explícitas, bem como, em suas formas sutis e subterrâneas de existência e o amor a nível do desejo, da vontade e da necessidade:

"Você vai fazer na Alemanha um filme sobre uma guerrinha que aconteceu na Europa há mais de sessenta anos? Babel era um escritor-zinho fraco, afrancesado. Faz um filme sobre a guerra que está acontecendo aqui, no teu

país, agora. Esta nossa guerra hobbesiana de todos contra todos. (VEPI, p.32)

Eu, que trabalhava ao ar livre, numa praça ampla cercada de arranha-céus, queria colocar o espectador não apenas na posição de voyeur que ele sempre é, mas na do magnetizado-recalcitrante, assumida pelas pessoas perante uma visão chocante que, contraditoriamente, repugna e atrai, a postura, por exemplo, que manifestam ao ver um morto nu estendido na calçada. Na verdade o ser humano tem esta atitude ambígua diante do sexo, do poder, da loucura, da miséria, da dor, da morte. (VEPI, p.210)

O homem moderno não precisava de Deus, precisava de uma ética, de amor, de tolerância ... (VEPI, p.38)

Após esta incursão pelos romances CM, BS e VEPI esperamos ter demonstrado a partir dos exemplos reunidos e analisados que o amor e a violência se constituem como temas revelantes e recorrentes na produção ficcional de Rubem Fonseca. A recorrência desses temas aponta para o fato de que a visão de mundo do escritor sobre eles não está acabada e pronta mas em pleno desenvolvimento e transformação. A análise dos temas referidos, particularmente no romance *A Grande Arte*, contribuirá para revelar como o conteúdo ideológico — o homem amando e praticando a violência — articula-se concretamente enquanto linguagem e forma literárias num determinado momento do conjunto narrativo maior. Apoiado, sobretudo nas concepções estéticas de Mikhail Bakhtin, onde localizamos uma conceituação de literatura que relaciona arte e sociedade e linguagem e visão de mundo, buscaremos identificar como o conteúdo ideológico — o homem vivenciando o amor e a violência a nível do discurso, do desejo e da práxis — adquire existência estética por in-

termédio de uma determinada linguagem literária que veicula uma visão particular da existência.

## NOTAS DE REFERÊNCIA

- <sup>1</sup>FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1963.
- <sup>2</sup>\_\_\_\_\_. *Coleira do cão*. Rio de Janeiro, Edição GRD, 1965.
- <sup>3</sup>\_\_\_\_\_. *Lúcia McCartney*. 6.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- <sup>4</sup>CÂNDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. São Paulo, Ática, 1987, p.199-215.
- <sup>5</sup>BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3.ed., São Paulo, Cultrix, s.d., p.478.
- <sup>6</sup>LUCAS, Fábio. Situação do Conto. In: *O caráter social da Literatura Brasileira*. 2.ed., São Paulo, Edições Quíron, 1976, p.122-128.
- <sup>7</sup>FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- <sup>8</sup>\_\_\_\_\_. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1975.
- <sup>9</sup>\_\_\_\_\_. *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979.
- <sup>10</sup>COUTINHO, Afrânio. O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979, nº 10. p.213-236.
- <sup>11</sup>\_\_\_\_\_. O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979, nº 10, p.225.
- <sup>12</sup>FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 11.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- <sup>13</sup>\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. 32.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.

14\_\_\_\_\_. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

15\_\_\_\_\_. *O caso Morel*. Rio de Janeiro, Artenova, 1973. As demais citações dessa obra correspondem a essa edição e virão sempre indicadas pela abreviatura CM e o respectivo número da página onde se encontra a citação.

16\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. 32.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985. As demais citações dessa obra correspondem a essa edição e virão sempre indicadas pela abreviatura BS e o respectivo número da página onde se encontra a citação.

17\_\_\_\_\_. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. As demais citações dessa obra correspondem a essa edição e virão sempre indicadas pela abreviatura VEPI e o respectivo número da página onde se encontra a citação.

18\_\_\_\_\_. *A coleira do cão*. In: *A coleira do cão*. 2.ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

19\_\_\_\_\_. *Os inocentes*. In: *Lúcia McCartney*. 6.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.

AS CONCEPÇÕES ESTÉTICAS E LITERÁRIAS  
DE MIKHAIL BAKHTIN



## 2 - AS CONCEPÇÕES ESTÉTICAS E LITERÁRIAS DE MIKHAIL BAKHTIN

No presente capítulo visamos apresentar e esclarecer o substrato teórico através do qual abordaremos nosso objeto de análise — o romance *A Grande Arte*<sup>1</sup> do ficcionista contemporâneo Rubem Fonseca. Dentre as inúmeras teorias e seus respectivos métodos que dão acesso ao objeto estético, optamos pela teoria de Mikhail Bakhtin, teórico russo deste século, cujas concepções sobre o universo das representações sociais (ciência, arte, linguagem, filosofia, etc.) se acham ligadas ao pensamento e à filosofia marxistas. Nossa perspectiva teórica se desenvolveu e se organizou, principalmente, a partir das idéias de Bakhtin sobre linguagem e literatura presentes nas obras *Marxismo e filosofia da linguagem*<sup>2</sup>, *Problemas da poética de Dostoiévski*<sup>3</sup> e *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*<sup>4</sup> que serão citadas e discutidas no decorrer desse capítulo.

### CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E FILOSÓFICA DO PENSAMENTO DE MIKHAIL BAKHTIN

A partir da década de vinte, época em que Mikhail Bakhtin começa a produzir e editar sua obra teórica, os estu-

dos marxistas tanto no Estado Soviético quanto em vários países europeus passam a se voltar para as superestruturas, concentrando-se, principalmente, nas artes, na linguagem e na filosofia, áreas que ainda não haviam sido analisadas e pensadas a partir de uma abordagem marxista sistemática. Na Europa, a concentração de estudos marxistas em torno das representações culturais se deve, sobretudo, ao fato de que a abordagem das questões econômicas e políticas havia se tornado praticamente proibitiva em função do grande cerco contrarrevolucionário tanto a nível ideológico quanto militar, promovido pelos países europeus contra o Estado Soviético, no período pós-revolução proletária de 1917. Dentre os principais e mais representativos intelectuais marxistas europeus que empreenderam estudos e análises marxistas dos fenômenos superestruturais da sociedade, nessa época, podemos citar: George Lukács (1885-1971, Budapeste); Walter Benjamin (1892-1940, Berlim); Herbert Marcuse (1898-1979, Berlim); Della Volpe (1897-1968, Ímola) e Antonio Gramsci (1891-1937, Ales). Esses teóricos, com exceção de Gramsci, percorrem o caminho inverso de Karl Marx, visto que, este parte da filosofia para chegar à economia e aqueles se afastam das questões econômicas e políticas para se aproximarem dos fenômenos superestruturais através de abordagens marxistas. Esse deslocamento de um campo de atuação a outro no âmbito dos estudos marxistas dos pensadores europeus é explicado e analisado por Perry Anderson em seu livro *Considerações sobre o marxismo ocidental*.<sup>5</sup> Segundo esse pensador, a concentração de estudos em torno das superestruturas é resultado, sobretudo, do afastamento da intelectualidade em relação às massas, provocado pela implanta-

ção dos vários regimes totalitários pós-30; pelo arrefecimento do espírito revolucionário marxista internacionalista, em virtude do crescimento do espírito nacionalista após a Primeira Guerra Mundial e pela estalinização do marxismo, cristalizado em ideologia oficial dos partidos comunistas atrelados direta ou indiretamente ao partido comunista soviético, transformado em organizador, diretor e patrulhador de quaisquer manifestações revolucionárias de fundamentação marxista.

Por outro lado, na Rússia, espaço onde Mikhail Bakhtin desenvolve sua obra teórica, o clima político pós-1917, com a vitória do socialismo e das massas populares, reafirma o pensamento marxista que passa a conquistar os terrenos culturais, desdobrando-se em análises dos fenômenos superestruturais como a estética, a linguagem e a filosofia. O marxismo, nesse contexto sócio-político é percebido como um campo de visão através do qual se pode obter um conhecimento objetivo de qualquer fenômeno social. Parte da intelectualidade soviética passa a concentrar esforços em torno de estudos sobre a arte e a linguagem, tentando captá-las sob uma nova perspectiva dada a partir, principalmente, das idéias estéticas de Karl Marx que embora não tenham sido sistematizadas em um trabalho teórico específico, encontram-se disseminadas por toda sua vasta obra. A afluência de estudos nessas áreas superestruturais se justifica pela própria mudança da realidade infra-estrutural que, agindo sobre aquelas, modifica-as, criando com essa mudança, a necessidade de se repensar todos os domínios do humano, até então apreendidos por um campo de visão diferente do instaurado a partir da revolução russa de 1917. Vários círculos de estudos sobre as representações cul-

turais surgem, manifestando posicionamentos variados e muitas vezes antagônicos. A pluralidade de estudos e análises do fenômeno estético permite vislumbrar, posicionamentos diferentes, mesmo entre os teóricos marxistas daquele momento, como Plekhanov, Lenin, Trotsky e Mikhail Bakhtin, bem como o surgimento de estudos teóricos sobre estética em geral que se afastam de bases marxistas, aproximando-se de outros universos teóricos, como é o caso do formalismo russo cujos representantes (Jakobson, Jirmunski e Chkolovski, entre outros) procuram fundamentar suas teorias nas concepções lingüísticas de Ferdinand de Saussure. Este ambiente cultural de intensa e plural produção teórica sobre o fenômeno estético será desfeito e desnaturado nos anos subsequentes à ascensão de Stalin ao poder, graças à penetração cada vez maior de métodos dogmáticos e sectários tanto no terreno da teoria estética quanto no da prática artística. Em meados dos anos trinta, chega-se ao realismo socialista, corrente oficial que estabelece normas e fixa modelos, convertendo-se em estética normativa, incompatível com as outras posições teóricas não dogmáticas e sectárias. Em virtude do patrulhamento ideológico exercido pela ditadura estalinista, parte da intelectualidade russa foi exilada, outra desapareceu e outra, ainda, como é o caso de Mikhail Bakhtin, permaneceu no país, mas vigiada e cerceada de expressar livremente suas idéias. Apesar das constantes e concretas ameaças e punições provenientes do regime ditatorial estalinista, Mikhail Bakhtin não deixou de produzir, criando uma obra teórica bastante vasta que compreende os mais variados assuntos, revelando-se portador de uma cultura não especializada, mas totalizadora. A amplitude e a

abrangência da obra de Bakhtin foi devidamente captada pelo lingüista Carlos Alberto Faraco em seu artigo *Bakhtin: A Invasão Silenciosa e a Mã-Leitura* do qual nos valem para esclarecer os vários domínios dos quais o teórico russo se ocupou:

(...) Se fizermos um levantamento de temas tratados por Bakhtin, veremos que eles pertencem a várias disciplinas: à lingüística (diretrizes para o estudo de sintaxe e semântica); à filosofia da linguagem (discussões sobre a natureza da linguagem); à psicolingüística (questões da aquisição e uso da linguagem); à sociolingüística/análise do discurso/pragmática (a estratificação histórico-social da multidão de vozes, os atos de fala, o Outro como condicionante e componente dos discursos); à psicologia (a construção da consciência e do sujeito; a questão do discurso interior; as relações linguagem/cognição); à semiótica (a natureza do signo; a realidade semiótica do universo ideológico; as relações linguagem verbal/línguas não-verbais); à epistemologia (a criação de teorias, as relações cosmovisão/objeto/método; a questão da neutralidade da ciência; os conflitos idealismo/positivismo e sua superação dialética; as especificidades das ciências humanas); à estética (a criação estética e a criação literária no universo das representações ideológicas); à teoria literária (a crítica ao formalismo russo, uma teoria do romance; a revisão dos conceitos de prosa e poesia; a revisão do conceito de narrativa épica em contraste com a narrativa romanesca; a análise da obra de Dostoiévski e Rabelais); à história literária (a reescritura da história literária conjugada à sua teoria do romance); à psicanálise (a discussão dos fundamentos do freudismo); à teoria e história da cultura popular (o tema do carnaval e do riso popular).<sup>6</sup>

A obra teórica de Mikhail Bakhtin abrange, portanto, uma série de áreas específicas mas afins, visto que fazem parte do universo das representações humanas. A apreensão dessa visão totalizadora, diretamente determinada pela filosofia

marxista, faz-se necessária porque é somente através dela que se abre a possibilidade de levantar algumas das linhas mestras do pensamento de Bakhtin como: sua compreensão dialética do sujeito enquanto ser social, criando e transformando a si próprio e ao universo social, exclusivamente a partir das inter-relações travadas com os outros homens históricos e reais; sua percepção dialética da relação entre infra-estrutura e superestrutura, demonstrando que através do estudo do signo lingüístico é possível entender de que forma estas duas estruturas se condicionam mutuamente; e, ainda, sua apreensão dialética da história e das representações culturais como produtos da interação e do conflito entre o novo e o existente, dados, exclusivamente, a partir das inter-relações travadas entre os homens reais e concretos. O levantamento desses pontos básicos propicia uma compreensão mais totalizadora de sua obra, inclusive de sua terminologia, evitando assim, uma apreensão fragmentada de algumas categorias específicas de sua práxis teórica que, destacadas de sua base filosófica, correm o risco de serem reificadas, perdendo sua ligação com o todo.

A real compreensão da obra bakhtiniana passa pelo entendimento de sua visão materialista dialética da história, do sujeito e do universo das representações sociais. A não compreensão desse aspecto nas obras afins ao materialismo dialético tem sido responsável pela distorção da teoria marxista que lhes serve de fundamentação científica. Muitos teóricos, tanto contemporâneos a Marx quanto posteriores a ele, não captando o pensamento marxista em sua essencialidade dialética, empreenderam críticas ao marxismo, afirmando, principalmente,

que este não admite a ação das superestruturas sobre a base infra-estrutural, vendo nesta última o fator único e exclusivamente determinante daquelas. Esta má leitura da filosofia marxista levou Engels a elaborar um texto vasado de forma didática onde a questão da determinabilidade econômica em relação ao universo superestrutural não é negada, mas colocada como não exclusiva. Segue um fragmento deste texto, elaborado em forma de carta, datada de 21 de setembro de 1890, endereçada a Joseph Block, social democrata alemão que havia solicitado esclarecimentos a Engels sobre a questão da determinabilidade da infra-estrutura sobre a superestrutura:

Segundo a concepção materialista, o factor determinante da história é, em última análise, a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx, nem eu, alguma vez afirmamos outra coisa. Se alguém pretender deformar esta frase, até a levar a dizer que o factor económico é o *único* determinante, transforma-a numa proposição vazia, abstracta, absurda. A situação económica é a base, mas os diversos elementos da superestrutura — as formas políticas da luta de classes e os seus resultados, as constituições promulgadas pela classe vitoriosa, depois de ganha a batalha, etc., as formas jurídicas, mesmo os reflexos de todas essas lutas — reais no cérebro dos participantes, teorias políticas, jurídicas, filosóficas, concepções religiosas e o desenvolvimento posterior em sistemas dogmáticos — exercem também ação no curso das lutas históricas e, em muitos casos, determinam-lhes a *forma de modo* preponderante. Há ação e reação de todos esses factores, no seio dos quais o movimento económico acaba, necessariamente, por abrir caminho através da multidão infinita de acasos (isto é, de coisas e acontecimentos, cuja ligação íntima é tão longínqua, ou tão difícil de demonstrar, que podemos considerá-la como inexistente e abandoná-la). Se assim não fosse, a aplicação da teoria a qualquer período histórico seria na verdade tão fácil como resolver uma simples equação de primeiro grau.

A incompreensão da essencialidade dialética do pensamento marxista, atinge a questão da realidade artística, compreendida através de um prisma redutor do marxismo mecanicista como mero reflexo da situação econômica. Embora nem Marx nem Engels tenham elaborado uma estética, o fenômeno artístico na obra desses pensadores é apreendido a partir de suas relações vitais e orgânicas com a realidade econômica, mas não subordinado a ela. Nas últimas páginas da "Introdução à Crítica da Economia Política", Marx levanta uma série de questões de importância fundamental para a formação de uma visão dos fenômenos artísticos, como o das relações desiguais entre o desenvolvimento da produção material e o da produção artística, esclarecendo, desse modo, a impossibilidade da existência de uma relação mecanicista de causa e efeito entre a infra e a superestrutura e o valor permanente da arte grega que sobrevive à ideologia escravista de seu tempo, demonstrando com isso a ausência de homologia total entre o universo artístico e as produções materiais de existência. Segue um fragmento significativo e esclarecedor que sintetiza a visão de mundo de Marx em relação à arte e suas relações com a base infra-estrutural:

Vendo o caso por outro lado, Aquiles seria possível com a pólvora e o chumbo? Ou, em geral, a Ilíada seria possível com a prensa e máquina de imprimir? Os cantos, as lendas e a Musa não desapareceram forçosamente diante da barra do tipógrafo e não se desvanecem, assim, as condições necessárias à poesia épica.

Mas a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopéia estejam ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade consiste em compreender como podem ainda suscitar prazer



estético e, em certa medida, serem consideradas como norma e modelos inimitáveis.

Um homem não pode voltar a ser criança sem cair na infância. Mas não se deleita com a ingenuidade da criança e não deve, ele próprio aspirar a reproduzir, em nível superior, a sua verdade? Será que, na natureza infantil, o carácter próprio de cada época não revive na sua verdade natural? Por que razão a infância social da humanidade, na fase mais bela do seu desabrochar, não deveria exercer uma sedução eterna, como uma época que nunca mais voltará? Há crianças mal educadas e crianças precoces. Muitos povos antigos pertencem a esta categoria. Os Gregos eram crianças normais. O atrativo que para nós tem a sua arte não está em contradição com o fraco desenvolvimento da sociedade em que cresceu. Pelo contrário, resulta dele; está até indissoluvelmente ligado ao facto de as condições sociais inacabadas onde essa arte nasceu — e só lá poderia nascer — nunca mais poderem voltar.<sup>8</sup>

A partir dessa colocação de Marx em relação à perdurabilidade da arte grega fica totalmente desautorizado, dentro de uma explicação marxista do fenómeno artístico, o estabelecimento de um sinal de igualdade entre o universo das representações e a infra-estrutura. Podemos inferir da exposição de Marx que a perdurabilidade da arte grega revela a vocação para a universalidade da arte em geral, entendida não como uma universalidade abstrata, imutável, metafísica, mas concreta, particularizada e mutável a cada leitura que cada época particular estabelece de acordo com as condições e limitações concretas de existência em que vive.

As relações entre infra-estrutura e superestrutura dentro do universo teórico de Bakhtin são dadas a partir, exclusivamente, dessa concepção dialética presente nas colocações anteriormente citadas de Marx e Engels, estabelecendo desse modo um diálogo pleno entre Bakhtin e os iniciadores do ma-

terialismo dialético que podemos verificar a partir das passagens seguintes:

O problema da *relação recíproca* entre a infra-estrutura e as superestruturas, problema dos mais complexos e que exige, para sua resolução fecunda, um volume enorme de materiais preliminares, pode justamente ser esclarecido, em larga escala, pelo estudo do material verbal.

De fato, a essência deste problema, naquilo que nos interessa, liga-se à questão de saber como a realidade (a infra-estrutura) determina o signo, *como* o signo reflete e refrata a realidade em transformação. (MFL, p.41)

(....) O estudo do signo lingüístico permite observar mais facilmente e de forma mais profunda a continuidade do processo dialético de evolução que vai da infra-estrutura às superestruturas. É no terreno da filosofia da linguagem que se torna mais fácil extirpar pela raiz a explicação pela causalidade mecanicista dos fenômenos ideológicos. (MFL, p.47).

A partir desses fragmentos, Mikhail Bakhtin expõe claramente seu método de abordagem das relações entre realidade sócio-econômica e construções sociais, dado a partir do estudo do signo lingüístico. Este não somente reflete o real mas também o refrata em virtude de ser usado pelas diversas classes sociais e indivíduos específicos que têm objetivos, aspirações e pontos de vista sobre o mundo diferenciados e muitas vezes, antagônicos. Através da linguagem, os sujeitos sociais, portadores de visões de mundo díspares e específicas, vêem, explicam e apreendem o real que passa a adquirir uma estrutura multifacética, em virtude, dos vários campos de visibilidade através do qual é percebido. A linguagem é sempre um ponto de vista sobre o mundo e seus momentos, realizada nas e pelas inter-

relações travadas entre o sujeito e o social (incluindo o outro), ou seja, a linguagem para Bakhtin sempre expressa uma ideologia\* ou ainda, um conflito entre ideologias. A linguagem, dentro dessa perspectiva, registra e reveste todas as mudanças ocorridas na práxis social dos homens e simultaneamente constrói, avalia ou julga os sistemas superestruturais que ocultam, criticam, distorcem, exaltam, organizam ou tentam reafirmar a realidade social.

O fragmento anteriormente citado esclarece a visão dialética que percorre o pensamento bakhtiniano no interior do qual superestrutura, infra-estrutura, sujeitos sociais e linguagem são apreendidos em sua dinamicidade histórica e em recíproco condicionamento, evitando desse modo uma visão dicotômica e mecanicista que geralmente elege apenas um dos fatores (o econômico, o social) como preponderantes e determinantes exclusivos dos outros.

A retomada dos princípios do materialismo dialético em Bakhtin também se esclarece a partir de sua visão de totalidade e continuidade históricas dos fenômenos sociais. A arte, a ciência, a cultura, a história e a linguagem são percebidas tanto em sua situação social imediata quanto dentro de um contexto social mais amplo. A abordagem dos fenômenos sociais em Bakhtin, processa-se através de uma visão histórica que une continuidade e ruptura e onde o novo é resultado da

\* O termo ideologia ocorre em Bakhtin não como ocultamento da realidade (falsa consciência) mas como equivalente ora a superestrutura (o universo das representações) ora como sistema de pensamento (visão de mundo, cosmovisão).

interação e do conflito com o existente, evitando, desse modo, uma abordagem que privilegia apenas o instante histórico e a ruptura, onde os fatos são reificados porque sofrem um processo de separação artificial do todo. A relação entre o existente e o novo gira entre a totalidade e a alteridade, a continuidade e a ruptura onde cada termo pode se opor ao seu oposto somente porque contém esse oposto em si mesmo. Dentro dessa linha de pensamento é importante se frisar que a totalidade e a continuidade não devem ser apreendidas através de uma perspectiva metafísica como algo imutável ou tendo um determinado "telos" que transcende os limites e as ações conscientes dos homens, mas devem ser interpretadas como resultado da experiência humana, existindo somente pelo homem social e no interior de suas relações sociais com o outro. Conseqüentemente os termos totalidade, continuidade e contexto social amplo não devem ser entendidos como algo pronto, acabado e imutável que se opõe à alteridade, ruptura e instante histórico, subordinando-os, mas devem ser entendidos num processo de mútua construção e reelaboração a partir das inter-relações travadas e articuladas com estes últimos. As passagens seguintes, retiradas das obras de Karl Marx e Bakhtin, esclarecem essa questão das relações do novo com o existente, dada a partir de uma perspectiva dialética que organiza o pensamento desses dois teóricos. Esses fragmentos, realizando uma dada visão da história, estabelecem um verdadeiro diálogo de princípios e fundamentos entre os dois pensadores:

(....) Tal concepção mostra que a história não termina dissolvendo-se na "autoconsciência", como "espírito do espírito", mas que

em cada uma de suas fases encontra-se um resultado material, uma soma de forças de produção, uma relação historicamente criada com a natureza e entre os indivíduos, que cada geração transmite à geração seguinte, uma massa de forças produtivas, de capitais e de condições que, embora sendo em parte modificada pela nova geração, prescreve a esta suas próprias condições de vida e lhe imprime um determinado desenvolvimento, um caráter especial. Mostra que, portanto, as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias.<sup>9</sup>

A História não conhece séries isoladas: uma série, enquanto tal, é estática, a alternância dos elementos nela pode ser somente uma articulação sistemática ou simplesmente uma disposição mecânica de séries, mas de modo algum um processo histórico; só a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série sobre outras cria a abordagem histórica. É preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na História. (QLE, p.26).

#### A TEORIA DA LINGUAGEM EM MIKHAIL BAKHTIN

Mikhail Bakhtin em seu livro *Marxismo e filosofia da linguagem* empreende uma análise marxista da linguagem, expondo a sua teoria lingüística que se contrapõe às teorias de outras duas correntes filosóficas que também se ocupam do fenômeno lingüístico, denominadas por Bakhtin: objetivismo abstrato, ligada à obra do lingüista Ferdinand de Saussure e subjetivismo idealista, embasada nas concepções de Humboldt. Bakhtin supera essas duas correntes à proporção que as submete a uma análise profunda de seus princípios básicos, levantando-lhes as falhas, as insuficiências e as impropriedades.

Segundo Bakhtin, no subjetivismo idealista, o fenômeno lingüístico é apreendido a partir de uma ótica idealista que o

percebe como resultado da criação individual, determinado e motivado, unicamente, pelas necessidades psicológicas e artísticas de cada usuário. A crítica de base a esta concepção de língua, atinge, principalmente, a questão da relação do sujeito com o social visto que dentro dessa linha, a língua se constitui como criação do sujeito isolado e não como uma construção social realizada pelos usuários nas relações históricas e concretas que travam entre si. A filosofia individualista que subjaz a essa orientação subjetivo-idealista valoriza a subjetividade, mas oprime a intersubjetividade à propor que concebe a língua, as palavras e as enunciações verbais a partir da ótica redutora da propriedade privada, permanecendo cega a uma visão mais ampla e totalizadora que entende o fenômeno lingüístico como uma realização social, organizada a partir do intercâmbio, da interação e do coletivo.

Em contraposição a essa hipervalorização do sujeito isolado, construindo seu próprio idioleto, encontra-se o objetivismo abstrato. Neste, o sujeito criador do fenômeno lingüístico desaparece e perde sua autonomia, passando a exercer apenas um papel passivo de assimilador e reproduzidor da língua, entendida como um sistema de formas fonéticas, lexicais e gramaticais pronto e acabado que se impõe ao indivíduo. Aqui, ocorre a completa anulação do sujeito visto que este só combina elementos lingüísticos que o próprio sistema lhe permite combinar como se estivesse a manipular um caleidoscópio cujo número de combinações de cores e formas é finito e dado previamente. Além disso, mesmo que este sujeito provoque modificações na língua, empiricamente verificáveis a partir de uma visão diacrônica, essas mudanças são justificadas como des-

vios, erros ou analogias, desencadeadas pelo próprio sistema e realizadas inconscientemente por parte dos sujeitos usuários.

Mikhail Bakhtin após analisar tanto o subjetivismo idealista como o objetivismo abstrato, apresentando as diferenças radicais em relação à concepção de língua, de usuário e de filosofia que se realizam nessas duas orientações, expõe a sua teoria que supera dialeticamente essas duas linhas criticadas, evitando desse modo o ecletismo e o relativismo, abrindo caminho para uma nova concepção de linguagem:

(....) Na base dos fundamentos teóricos do objetivismo abstrato, estão as premissas de uma visão de mundo racionalista e mecanicista, as menos favoráveis a uma concepção correta da história; ora, a língua é um fenômeno puramente histórico.

Seriam os princípios fundamentais da primeira orientação, a do subjetivismo individualista, os corretos? Não teria o subjetivismo individualista conseguido tocar de perto a verdadeira natureza da linguagem? Ou a verdade estaria no meio-termo, entre as teses do subjetivismo individualista e as antíteses do objetivismo abstrato, constituindo um compromisso entre as duas orientações?

Acreditamos que aqui como em qualquer lugar a verdade não se encontra exatamente no meio, num compromisso entre a tese e a antítese; a verdade encontra-se além, mais longe, manifesta uma idêntica recusa tanto da tese como da antítese, e constitui uma síntese dialética. (MFL, p.108-9)

Assim, a questão da linguagem em Mikhail Bakhtin é abordada sob o prisma de uma filosofia marxista fundamentada numa visão dialética materialista que compreende a língua como resultado da interação entre os sujeitos sociais. Para ele, o centro organizador da língua não se situa no interior do indi-

víduo isolado, apartado do social e do outro, tornado auto-suficiente, nem no sistema lingüístico normativo, acabado, sempre igual a si mesmo, transindividual e trans-histórico, mas se situa no terreno do social, concreto, histórico, inacabado, onde os homens vivem, agem e lutam. As palavras adquirem significação social no meio concreto de lutas, acordos e desacordos travados entre os homens, estabelecendo-se enquanto pontes entre os seres sociais que ao incorporarem e transmitirem as palavras já ditas, usadas e desgastadas de uma maneira nova, demonstram simultaneamente a reiteração do existente e a criação do novo num processo ininterrupto que faz da língua algo vivo, mutável e histórico. Dentro dessa linha de pensamento, os sujeitos sociais, portadores de pontos de vista diferenciados sobre o mundo e seus momentos, entram em interação, conflito e contradição através das palavras da língua que por serem propriedade coletiva, servem a vários senhores e carregam em si as diferentes ideologias de cada usuário. As passagens seguintes, retiradas da obra de Bakhtin, esclarecem essa questão do discurso que se estabelece a partir do já-dito, incorporando-o e o retransmitindo de uma maneira nova, criando desse modo, os próprios sujeitos do ato de comunicação que tanto se utilizam do discurso instituído como instituem novos discursos, incessantemente:

(....) A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira pala-



vra num mundo virgem ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. (...)

O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.

Mas a dialogicidade interna do discurso não se esgota nisso. Nem apenas no objeto ela encontra o discurso alheio. Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada.

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do "já-dito", o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo. (QLE, p.88-9)

(....) Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (MFL, p. 113)

A partir dessas passagens, podemos destacar a questão da dialogicidade, categoria fundamental, para a compreensão da concepção de língua em Bakhtin. Para ele, todo enunciado verbal, desde o mais simples, expresso em uma única palavra, até o mais complexo (por exemplo, toda a obra literária de um fic-

cionista) é essencialmente dialógico porque se realiza mediante as interações sociais travadas no seu interior entre o interlocutor e o locutor, responsáveis únicos e diretos pela determinação da forma e do conteúdo do enunciado, bem como, pela sua significação. A visão dicotômica presente nas orientações filosóficas discutidas anteriormente que ora hipervalorizava o sujeito isolado como organizador do discurso (subjetivismo individualista) ora o sistema lingüístico, independente dos falantes (objetivismo abstrato) é totalmente antitética à noção de dialogicidade em Bakhtin, categoria inerente a todo ato comunicativo através do qual a língua viva é sempre resultado da interação dos sujeitos sociais que se orientam pelo já-dito (o passado, o existente), criando o novo (o espaço do presente, próprio e específico) que contém em si o não-dito (o futuro, as réplicas).

A linguagem entendida como essencialmente dialógica, processando-se exclusivamente por intermédio dos sujeitos sociais se constitui para Bakhtin num campo de visão através do qual os domínios do humano, desde a construção da consciência individual até os mais complexos sistemas ideológicos (arte, ciência, religião, filosofia) são esclarecidos.

O estudo da palavra social dialógica revela a construção da consciência individual e do sujeito. A palavra social, carregada de juízos de valor do outro, quando incorporada pelo sujeito sofre um duplo processo que se desmembra em subjetivação e objetivação. Nesse processo, a palavra social penetra o reino do individual, subjetivando-se na medida que o sujeito lhe imprime a sua marca pessoal, seus acentos e seus juízos de valor, para posteriormente, devolvê-la ao social (incluindo o

outro), já modificada, transformada, deformada. Esse caminho de mão dupla da palavra social é responsável pela formação da consciência individual à proporção que na devolução da palavra social ocorre a objetivação do sujeito e simultaneamente a afirmação e a vivificação de sua subjetividade. A consciência individual não se subordina nem precede o social, mas se realiza a partir dele e nesta realização adquire o poder de transformar e modificar o existente. As passagens seguintes colocam especificamente essa questão:

*O signo ideológico [a palavra] tem vida na medida em que ele se realiza no psiquismo, e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico. A atividade psíquica é uma passagem do interior para o exterior; para o signo ideológico, o processo é inverso. O psíquico goza de extraterritorialidade em relação ao organismo. É o social infiltrado no organismo do indivíduo. E tudo que é ideológico é extraterritorial no domínio sócio-econômico, pois o signo ideológico, situado fora do organismo, deve penetrar no mundo interior para realizar sua natureza semiótica. (MFL, p.64)*

(....) Em suma, em toda enunciação, por mais insignificante que seja, renova-se sem cessar essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre a vida interior e a vida exterior. Em todo ato de fala, a atividade mental subjetiva se dissolve no fato objetivo de enunciação realizada, enquanto que a palavra enunciada se subjetiva no ato de descodificação que deve, cedo ou tarde, provocar uma codificação em forma de réplica. Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra, revela-se no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais. (MFL, p.66)

Além da construção da consciência individual, a relação entre infra-estrutura e superestrutura, bem como os próprios sistemas superestruturais como a arte e a filosofia são abordados, também, a partir da realidade lingüística.

As inter-relações entre a realidade infra-estrutural e os sistemas superestruturais (universo das representações) podem ser avaliadas e analisadas a partir do que Bakhtin chama de "ideologia do cotidiano", realizada por intermédio do entrecruzamento e da luta das múltiplas falas sociais ligadas e limitadas, mais diretamente, à situação social imediata do contexto da vida em sua dinâmica social, política e econômica. Nesta perspectiva a "ideologia do cotidiano" se constitui no contexto sócio-verbal da vida corrente onde vivem e lutam as múltiplas falas sociais, determinadas pelas condições materiais de existência dos homens. A "ideologia do cotidiano", vivendo nos múltiplos discursos sociais, realiza-se como uma infra-estrutura mental de uma dada época, pertencente a um dado grupo social que avalia, constrói e vivifica os sistemas ideológicos superestruturais (a arte, a ciência, a filosofia, a religião). A relação vital e dialética de mútuo condicionamento entre a "ideologia do cotidiano" e o universo das representações é colocada nos seguintes termos:

(....) Chamaremos a totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, assim como a expressão que a ela se liga, *ideologia do cotidiano*, para distingui-la dos sistemas ideológicos constituídos, tais como a arte, a moral, o direito, etc. A ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência.

(....) Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não submetidas a uma avaliação crítica viva. Ora, essa avaliação crítica, que é a única razão de ser de toda produção ideológica, opera-se na língua da ideologia do cotidiano. Esta coloca a obra numa situação social determinada. A obra estabelece vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência (dos indivíduos receptores) e recebe dela uma nova luz. É nisso que reside a vida da obra ideológica. Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significativa. (MFL, p.118-9)

Nessa última passagem, Bakhtin canaliza sua análise para o objeto literário, abordando a questão da construção da consciência estética, entendendo-a na sua historicidade. O valor estético de uma obra, para Bakhtin, não é a manifestação de um ser superior, nem a criação do sujeito isolado, muito menos o modo de ser da própria arte, mas se realiza concreta e historicamente no interior das relações sociais dos seres sociais. Dentro desta visão, não existe "a grande obra de arte

literária" que possui um valor estético em si, transcendente e a-histórico, captado fragmentária e parcialmente pelos homens. A obra não é estética por si mesma, mas se torna estética, dentro do contexto sócio-histórico em que é ativada e valorada. As questões estéticas e em especial as relacionadas com a arte literária ocupam um lugar privilegiado na obra de Bakhtin e sofrerão uma apresentação mais detalhada daqui em diante, em virtude da própria especificidade da presente dissertação.

#### QUESTÕES DE LITERATURA E ESTÉTICA EM BAKHTIN

O pensamento de Mikhail Bakhtin sobre estética e criação poético-literária se opõe aos princípios formalistas diretores e organizadores do formalismo russo, escola poética, contemporânea a Bakhtin, cujos principais representantes como já citamos, são: Roman Jakobson, Jirmunski, Chklovski, entre outros.

No formalismo russo o objeto estético é percebido como resultado da organização de formas vinculadas e determinadas por um sistema artístico independente do contexto sócio-histórico em que está inserido e que se impõe ao sujeito criador. O artista assume um papel passivo visto que se limita a combinar determinados elementos e formas, pertencentes a um sistema artístico que dita as combinações possíveis. A capacidade de organizar, selecionar e combinar as formas artísticas é sempre percebida em sua limitação visto que o artista nunca realiza plenamente todas as possibilidades dadas pelo sistema, mas somente parte delas. A produção artística é destacada da unidade

da cultura humana, tornando-se totalmente independente e isolada dos demais domínios culturais (religião, ciência, moral, filosofia). Os fenômenos artísticos, isolados das demais produções sociais, passam a receber uma análise imanente que concentra seus estudos em torno das questões formais cujas modificações não expressam e não refletem as mudanças ocorridas no contexto sócio-histórico extra-artístico. Bakhtin, embora não negue a especificidade da arte em relação às outras construções sociais, percebe-a em plena interação com os outros domínios humanos e submetida, tanto quanto estes, às leis da organização social. A passagem seguinte coloca a questão das relações vitais estabelecidas entre os diversos campos culturais.

Este ou aquele ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores: só quando nas suas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida; mas no seu próprio interior, fora de sua participação na unidade da cultura, ele é apenas um mero fato, e sua singularidade pode ser representada simplesmente como um arbítrio, um capricho.

Não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, que possui limites, mas que possui também um território interior. Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretencioso, degenera e morre.

Neste sentido, podemos falar de um *sistematismo concreto* de cada fenômeno cultu-

ral, de cada ato cultural isolado, de sua *participação autônoma* ou de sua *autonomia participante*. (QLE, p.29).

A apreensão do objeto estético, apartado e destacado dos demais territórios culturais, no formalismo russo, exacerbava-se ainda mais, segundo Bakhtin, à medida que os seus teóricos concentram suas análises do objeto estético em torno do material e da forma do material que compõem o objeto, criando com esse procedimento, várias estéticas especializadas e alheias umas às outras. Assim, o estudo do material (som, cor, palavra, espaço) cria fronteiras rígidas entre as manifestações artísticas (pintura, escultura, literatura, música), isolando-as umas das outras, revelando com isto, uma orientação especializada e dicotômica, diametralmente oposta à orientação totalizadora que subjaz ao pensamento de Bakhtin. Todas essas estéticas especializadas se utilizam de um mesmo método básico que consiste no estudo do material e da forma do material e em virtude desse fundamento básico que as une, Bakhtin aproxima-as, denominando-as "estética material".

A estética material aproxima-se dos princípios positivistas à proporção que analisa o objeto estético principalmente em sua realidade empírica (som, palavra, espaço, cor) dada a partir das ciências exatas e naturais. O objeto artístico sofre um processo de naturalização, adquirindo um valor estético em si mesmo, apreendido a partir do levantamento de suas propriedades físicas pelo estudo de sua composição material. O estético passa a ser algo inerente ao objeto, independente dos sujeitos sociais que o criam e recriam a cada fruição e contemplação. Oposta a essa explicação do estético, encontra-se a vi-



são de Bakhtin para quem o valor estético, tal qual o valor de mercado de qualquer produto, não existe inerente ao objeto, mas resulta exclusiva e unicamente das relações sociais articuladas pelos homens concretos e reais no interior da vida social.

A estética material, no campo da literatura, percebe o objeto artístico (poema, conto, novela, romance) enquanto uma forma organizada do material lingüístico, concentrando suas análises nas propriedades físicas da palavra e na organização composicional do material lingüístico (foco narrativo, capítulos, estrofes, personagens, estrutura narrativa, rímica, rítmica, etc.). A partir do estudo da forma do material, o objeto artístico é apreendido como artefato verbal que se basta a si mesmo, cuja estrutura e composição são dependentes unicamente do sistema lingüístico e do sistema artístico que se impõem ao sujeito criador, revelando uma total independência e autonomia em relação às realidades extraliterária e extralingüística. A estética material ao privilegiar o estudo da forma que toma o material através de expedientes técnico-composicionais, ignora o conteúdo (o mundo e seus momentos) plasmado na forma artística que visa da primeira à última instância de sua realização a cristalizar a visão de mundo do sujeito criador.

Na análise estética proposta por Bakhtin, o objeto artístico poético e literário é percebido antes de tudo como criação humana cuja forma através de um material (a palavra) exalta, denigre, heroiciza, ironiza um determinado conteúdo destacado da existência humana real. A forma "sempre" acionada pelo sujeito criador, isola da corrente da vida um acontecimento (o homem amando, sofrendo, lutando, morrendo, etc.), re-

criando-o no plano estético. O objeto estético possui uma "forma arquitetônica" que se realiza através de determinadas "formas composicionais" que organizam o material. A forma arquitetônica é a própria visão de mundo do sujeito criador (trágica, irônica, cômica, lírica, épica, etc.) que se utiliza de determinadas formas composicionais (específicas para cada obra particular) para se realizar inteiramente no material. O sujeito criador através da forma artística do objeto estético concretiza uma determinada visão arquitetônica do mundo e do homem. A passagem seguinte interpreta a forma artística como atividade e práxis do sujeito que se objetiva através dela e simultaneamente afirma a sua subjetividade.

Nisso está a profunda singularidade da forma estética: ela é a minha atividade orgânica-motriz valorizante e interpretativa, e ao mesmo tempo é a forma do acontecimento que se opõe a mim, e a forma de seu participante (a sua personalidade, a forma de seu corpo e de sua alma).

O homem-sujeito isolado é experimentado como criador somente na arte. A personalidade criativa positivamente subjetiva é um momento constitutivo da forma artística, aqui a sua subjetividade encontra uma objetivação específica, torna-se uma subjetividade criativa culturalmente significativa, é ainda aqui que se realiza a unidade específica do homem orgânico, físico e interior, moral e espiritual, mas uma unidade provada a partir do interior. O autor, como momento constitutivo da forma, é a atividade, organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente a sua tarefa, que não presume nada além de si mesmo para chegar à conclusão, é, ademais, o homem todo dos pés à cabeça: ele precisa de si por inteiro, respirando (o ritmo), movimentando-se, vendo, ouvindo, lembrando-se, amando e compreendendo.

Esta atividade da personalidade do criador, organizada a partir do interior, distingue-se substancialmente da personalidade passiva, organizada a partir do exterior,

do personagem, do homem-objeto de uma visão artística, física e moralmente determinada: sua determinação é visível, audível, é uma determinação formalizada, é a imagem do homem, a sua personalidade exteriorizada e encarnada. Por outro lado, a personalidade do criador é invisível e inaudível, mas é interiormente experimentada e organizada como uma atividade que vê, ouve, se move, se lembra, uma atividade não encarnada, mas que encarna, e em seguida já está refletida no objeto formalizado.

O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente a sua atividade criativa, ou, ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do criador, que a cria com amor e liberdade (é verdade que não é uma criação a partir do nada, ela pressupõe a realidade do conhecimento e do ato, que ela apenas transfigura e formaliza) (QLE, p.68-69).

Mikhail Bakhtin, embora apresente uma proposta de análise do objeto estético que se contrapõe radicalmente ao método formal, não nega a validade deste último, percebendo-o, porém, como subsidiário e complementar. Desta maneira, o estudo da forma do material representa apenas uma das etapas da análise estética, assim como o levantamento estatístico e as análises microscópicas são necessárias, mas não suficientes para que se efetue uma verdadeira análise sociológica ou biológica, respectivamente. A estética material não logra alcançar o objeto estético em sua totalidade significativa porque permanece apenas na análise de sua realização técnica a partir do estudo das formas composicionais. Estas adquirem um valor em si mesmas, desvirtuando-se de sua real finalidade que consiste em realizar a forma arquitetônica, ou seja, a visão de mundo diretora, organizadora e estruturadora do objeto estético. Mikhail Bakhtin não nega, também, a pertinência da análise imanente do objeto estético, proposta pelas estéticas materiais, porque,

segundo ele, a singularidade, a coerência e a lógica internas do objeto estético exigem que se exerça sobre ele uma análise imanente de sua estrutura formadora. Porém, essa análise imanente, diferencia-se daquela exercida pelos formalistas, porque é essencialmente "sociológica", acompanhando a própria estrutura imanente do objeto estético que é de caráter social, bem como as relações vitais e orgânicas que o objeto estético mantém com o território extra-artístico. O objeto estético em Bakhtin é uma realização essencialmente "interacional" tanto a nível das relações que trava com o existente, recriando-o no plano estético quanto a nível de sua estrutura interna que se articula pelas e nas inter-relações travadas entre seus participantes internos (sujeito-criador, espectador e objeto). Em virtude do caráter substancialmente social e interacional do objeto estético, somente uma análise "estético-sociológica" é eficaz para o estudo das obras artísticas. Esta realidade interacional e social do objeto artístico é estudada, principalmente em relação à atividade literária, mais especificamente em relação ao discurso romanesco que é submetido a uma nova leitura a partir de uma abordagem estético-sociológica.

Mikhail Bakhtin concentra seus estudos literários em torno do discurso romanesco, esclarecendo suas origens, seu desenvolvimento, bem como suas especificidades e diferenças em relação aos outros gêneros (poesia e epopéia mais especificamente). O desenvolvimento e a formação do discurso romanesco enquanto um sistema ideológico superestrutural reflete e refrata as mudanças das condições reais de existência na práxis social dos homens e, assim sendo, o surgimento do gênero romanesco é explicado a partir de sua interação dinâmica e vital

com a realidade social da qual faz parte. Bakhtin traça em sua "teoria do romance" uma pré-história do discurso romanesco, buscando na Antigüidade Greco-latina as origens do gênero, levantando como fatores fundamentais para a formação do romance — o plurilingüismo\* e o riso.

A realidade social é sempre apreendida por Bakhtin, em sua heterogeneidade, formada por grupos sociais bastante diferenciados, com ideologias, culturas e práticas sociais em relação de tensão entre si. Esta realidade plural e conflitante do social, reflete-se na linguagem dos homens que se realiza como plurilíngüe, resultado da interação e do conflito entre os inúmeros pontos de vista diferenciados existentes na realidade social. A consciência lingüística literária dos homens nunca permaneceu alheia a essa realidade plurilíngüe da linguagem, captando-a e a transformando em discursos literários onde se entrecruzam múltiplas perspectivas ideológicas diferenciadas e conflitantes.

Na Antigüidade Greco-latina e na Idade Média, Bakhtin demonstra que, paralelamente, aos discursos unilíngües, oficiais e sérios (religiosos, retóricos, filosóficos, históricos e artísticos) existiam sempre enunciados correlatos cômicos que parodiavam e satirizavam aqueles. Bakhtin detecta, nesses períodos históricos da humanidade, uma "superestrutura cômica", concretizada por intermédio dessas contra-elaborações discursivas que revelam pelo riso, pela paródia e pela sátira a complexidade da realidade social, não limitada à sua representatividade

\*Plurilingüismo é usado por Bakhtin, de uma maneira geral, para expressar o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista.

unilateral, dada somente a partir dos discursos sérios. Esses contradiscursos cômicos são sempre discursos indiretos que incorporam os discursos diretos sérios para dialogar com eles e sobre eles, visando, através desse processo de enquadramento, demonstrar que o campo de visão dos discursos diretos é limitado em relação à representação da realidade. Essa limitação decorre da exclusão da visão lúdica do mundo, banida dos discursos diretos que se orientam por uma visão construída em torno da seriedade oficial. Essas formas paródicas e esses contra-discursos cômicos são apreendidos como um imenso "discurso indireto" que se viabiliza nas e pelas relações que estabelece com os discursos diretos que incorpora e enquadra. Bakhtin empreende uma análise histórica desse conjunto superestrutural cômico, fazendo um levantamento de vários discursos indiretos tais como os diálogos socráticos, as sátiras menipéias e as paródias sacras (Idade Média) que parodiavam os discursos diretos sérios. Essas formas paródicas e suas variantes fazem parte da pré-história do gênero romanesco, podendo ser entendidas como um "imenso romance" ainda não sistematizado em gênero, visto que, o romance vem a se formalizar, tardiamente, por volta do período renascentista através das obras literárias romanescas de Cervantes e Rabelais.

A formalização tardia do romance enquanto gênero estruturado como discurso indireto que organiza e incorpora outros discursos é explicada por Bakhtin a partir, principalmente, das mudanças e transformações quantitativas e qualitativas ocorridas na infra-estrutura social com o advento do capitalismo na Europa. No sistema capitalista, em virtude, essencialmente, do novo modo de produção instaurado que se baseia

no intercâmbio social e dinâmico de mercadorias, as interações e os conflitos entre os homens, entre as classes sociais antagônicas e entre os diferentes países se multiplicam e se reproduzem com maior velocidade que nos períodos históricos anteriores. A multiplicação dos mercados nacionais e internacionais, provocada pelo modo de produção capitalista, imprime ao capitalismo um caráter universal. Este não permite que nada e ninguém que estejam sobre sua influência, permaneçam isolados, separados e fora do alcance da voracidade do mercado capitalista. Para Bakhtin, essa infra-estrutura dinâmica que apresenta um grau elevado de interações, contradições e conflitos sociais se reflete na linguagem social onde se multiplicam os posicionamentos díspares que se entrecruzam e se entrechocam em estado de permanente tensão. Conseqüentemente, os limites que separam os universos lingüístico-ideológicos dos seres sociais vão enfraquecendo, perdendo sua realidade fechada, isolada e auto-suficiente para se entrecruzarem e se entrechocarem num processo de ininterrupto reconhecimento, interação e conflitos. No campo da atividade artística, a produção de objetos estéticos, refletindo parcialmente o modo de produção de mercadorias, deixa de ser um fato individual para se converter num fato social cuja autoria já não pertence a um único sujeito, isolado e separado dos demais. A consciência lingüístico-literária dos artistas escritores não permanece alheia a essa nova realidade, passando a elaborar, organizar e estruturar o objeto estético a partir de uma visão de mundo aberta, em interação e contradição com os demais cosmovisões existentes no real e na linguagem. A compreensão da pluridiscursividade social, a apreensão da linguagem como um campo de batalha onde lutam vozes ideoló-

gicas diferenciadas e a percepção da autoria social de qualquer fenômeno humano passam a integrar a consciência lingüístico-literária dos escritores que representam essa nova realidade por intermédio de uma nova forma que consiste na forma romanesca. Mikhail Bakhtin, portando, a partir de uma análise da vida dos discursos indiretos na Antigüidade Greco-latina e na Idade Média e das mudanças ocorridas na área infra-estrutural com o desenvolvimento do capitalismo explica a formação e a especificidade do gênero romanesco. O romance é uma realidade "plurilíngüe, pluriestilística e plurivocal" realizado por uma consciência lingüístico-literária aberta para os universos ideológicos do outro. Na passagem seguinte, Bakhtin proclama a originalidade e a especificidade do gênero romanesco:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, de cada momento de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a esse plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior e menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (paroles-lan-



gues), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamentação da estilística romanesca. (QLE, p.74-75)

(....) A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo. (QLE, p.133)

A singularidade e a especificidade do gênero romanesco são também colocadas e esclarecidas por Bakhtin a partir das diferenças existentes entre o discurso no romance e o discurso na poesia. O discurso e a visão de mundo do prosador sobre o objeto (o mundo e seus acontecimentos) se articulam a partir da assimilação e da reelaboração artística das múltiplas vozes já pronunciadas sobre o objeto e o discurso do poeta sobre o objeto se concretiza no desconhecimento intencional e consciente dessas falas sociais. Por um lado, na prosa o discurso é sempre indireto, enquadrando o discurso alheio para dialogar com ele e sobre ele e, por outro lado, na poesia o discurso é direto, privado "convencionalmente" do diálogo e da interação com as vozes estrangeiras ao poeta, existentes na realidade social. No discurso poético, as várias vozes sociais que perpassam o objeto, veiculando posicionamentos ideológicos diferenciados não são acionadas formalmente, para a construção, avaliação e esclarecimento do objeto. Este é dado, somente, a partir de uma linguagem direta e única do sujeito criador, responsável por todos os juízos de fato e de valor que constroem

o objeto no interior do discurso poético. A estrutura rítmica, rítmica, a exploração da sonoridade das palavras, o uso de imagens reiteradas, paralelismo e repetição são formas composicionais que visam à criação de uma certa unidade de linguagem no discurso poético. No discurso romanesco, as vozes sociais são ativadas e organizadas, mediante vários procedimentos composicionais (discurso direto, indireto, indireto livre, construção de personagens, narradores, estilizações paródicas de discursos sociais, gêneros intercalados, mudança de ponto de vista, etc.) que possibilitam a transmissão da voz do outro no romance. A composição literária dessas vozes no romance implica, necessariamente, na manifestação de vários posicionamentos ideológicos diferenciados, provocando com isto, diferentemente do discurso poético, uma "descentralização" dos juízos de valor e de fato que realizam o objeto. Ambos, poeta e prosador, encontram o objeto já avaliado pela pluridiscursividade social existente, mas assumem posturas diferentes em relação a essa avaliação social existente, ou seja, o poeta prefere ignorá-la e o prosador opta por acioná-la. As passagens seguintes estabelecem as diferenças entre discurso poético e discurso romanesco que acabamos de analisar a partir da perspectiva bakhtiniana:

(....) A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto (por assim dizer, "sem aspas"), isto é, exatamente como a expressão pura e imediata de seu pensar. Quaisquer que tenham sido as "tormentas verbais" que o poeta tenha sofrido no processo de criação, na obra criada a linguagem passou a ser um órgão maleável, adequado até o fim ao projeto do autor.

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas

formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A idéia da pluralidade de mundos lingüísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético. (QLE, p.94)

(....) O prosador-romancista (e em geral quase todo prosador) segue por um caminho completamente diferente. Ele acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de vozes, ele também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (de uma outra ordem, é verdade).

O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilingüismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras lingüísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem, porém, dispõe, todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico de sua obra, do centro de suas intenções pessoais. (QLE, p.104-105)

O discurso romanesco, portanto, para Bakhtin, realiza-se mediante a ativação e a organização composicional e ideológica do plurilingüismo existente na realidade literária e extraliterária, revelando nessa articulação discursiva, o objeto principal do romance que consiste, sobretudo, na "representação literária do homem que fala". As vozes sociais, veiculando pontos de vista ideologicamente diferenciados, transformam-se em objetos de representação no campo de visão do sujeito criador, o artista-prosador. No processo de representação literária

ria da voz do outro por intermédio das formas composicionais o prosador também é representado na medida em que a seleção, a organização e o estabelecimento das interações, conflitos e confrontos entre essas vozes sociais são dados a partir da visão de mundo do autor, ou seja, a forma arquitetônica, que pode não se encontrar expressada por intermédio de um discurso direto, mas está, positivamente, realizada e cristalizada no discurso romanesco como um todo. A consciência lingüística do prosador trabalha com a linguagem socialmente estratificada, objetivando com isso aclarar a sua linguagem e o seu ponto de vista sobre o mundo em meio ao confronto com as múltiplas vozes que realizam o romance. A passagem seguinte coloca a questão da interação dialógica entre a voz do prosador e a voz do outro no interior do romance:

(....) O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico. (QLE, p.156).

A forma de incorporação, apropriação e transmissão das vozes sociais no contexto narrativo nunca se processa de maneira gratuita e desinteressada visto que essas vozes sociais, englobadas pelo contexto narrativo, transformam-se em objeto de representação nas mãos do artista prosador que as analisa, valoriza, denigre ou exalta. O enunciado romanesco se realiza, sempre, internamente dialógico e bivocal porque no seu interior se articulam o discurso citado (a voz do outro) e o discurso citante num processo dialético de mútuo esclarecimento.

Nos limites de um único e mesmo enunciado, ou seja, no discurso romanesco, vozes sociais ideologicamente diferenciadas se articulam e se organizam mediante as inter-relações travadas entre discurso citante e discurso citado, afirmando nesse processo interacional o caráter essencialmente dialógico e bivocal do discurso romanesco. A dialogicidade e a bivocalidade da prosa são questões fundamentais para Bakhtin que as coloca nos seguintes termos:

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes, estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante na fala dos personagens, finalmente, assim é o discurso no gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens. (QLE, p.127-8)

O gênero romanesco, portanto, dentro da teoria do romance de Bakhtin, não se realiza através de uma linguagem e uma perspectiva sobre o mundo únicas, mas, sempre, formaliza-se mediante o consórcio de várias linguagens e pontos de vista sobre o mundo que se entrecruzam no interior do enunciado ro-

manesco, estratificando-o. Todas as vozes sociais retrabalhadas literariamente pelo autor são representadas criticamente, revelando-se ora adequadas ora inadequadas; ora suficientes ora insuficientes em relação ao alcance da verdade e neste jogo multiforme dos discursos, a relatividade e a limitação dessas vozes sociais se projetam sobre o próprio discurso romanesco como um todo, demonstrando-o questionável, falível, limitado e inacabado. Assim sendo, o romance, essencialmente, caracteriza-se como um discurso crítico do outro, mas também autocrítico. Finalizando, destacamos um fragmento da obra de Mikhail Bakhtin, bastante significativa em relação a esta característica crítica e autocrítica do gênero romanesco:

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilinguismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciametno, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significante para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio ao plurilinguismo, que ela deve ser salva-guardada, purificada, defendida, motivada. Por isso, uma linguagem assim, única e direta, é polêmica e apologética, ou seja, dialogicamente correlata ao plurilinguismo. Com isto, fica determinada, uma orientação toda especial — contestável e contestadora — do discurso romanesco; ele não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circundam. (QLE, p.134).

A análise do romance AGA efetuou-se, portanto a partir das concepções de linguagem e literatura de Mikhail Bakhtin. Assim sendo, o texto narrativo de AGA foi apreendido como uma

organização artístico-formal da pluridiscursividade social, existente no contexto sócio-histórico da qual faz parte o autor. A análise da formalização artística do plurilingüismo social se processou mediante o estudo, principalmente, das falas do narrador e dos personagens que se constituem enquanto formas composicionais de organização estética das múltiplas vozes do contexto extraliterário que migram para o interior do romance.

As relações de amor e de violência, como vimos no capítulo introdutório, constituem-se como elementos básicos trabalhados artisticamente pelo autor no romance AGA. As múltiplas relações de amor e violência estabelecidas entre os homens reais no contexto sócio-histórico são ficcionalizadas, passando a existir no plano estético-literário do romance. O autor representa literariamente a partir das múltiplas vozes que povoam o romance, o homem vivenciando, praticando e falando sobre o amor e a violência. Assim sendo, procedemos à análise destes dois temas, entendendo-os como objetos de discussão, análise e reflexão das várias falas que realizam o romance. A seleção, a organização e o estabelecimento de várias interações, conflitos, aproximações e distanciamentos ideológicos entre essas falas foram entendidos como resultado de uma intencionalidade maior que se constitui na visão de mundo do verdadeiro autor — o centro ideológico-lingüístico do romance. A visão de mundo do autor sobre o universo do amor e da violência não se expressa por intermédio de um discurso direto e autoritário que acidenta o romance, sobressaindo-se dos demais discursos, mas se realiza de maneira essencialmente "dialógica" visto que para se formalizar, esclarecer e diferenciar, in-

corpora vários discursos já-ditos sobre o amor e a violência, ficcionalizando-os e com eles dialogando no interior do enunciado romanesco. Entendemos que a forma romanesca, em sua natureza plurilíngüe, plurivocal e pluriestilística, permitiu ao autor formalizar a sua visão de mundo, essencialmente dialógica e histórica, sobre o amor e a violência enquanto uma forma arquitetônica realizada inteiramente no material lingüístico mediante determinadas formas composicionais que organizam aquele material.

Nos dois capítulos seguintes, trataremos da formalização artística das relações de amor e de violência, a partir de uma abordagem "estético-sociológica" que nos permitirá entender a obra como um conteúdo (o homem praticando o amor e a violência) totalmente formalizado em linguagem. A abordagem sociológica confirma a ligação entre o universo literário de AGA e o mundo histórico-social e a abordagem estética nos possibilita averiguar como esta ligação se efetua a partir da visão de mundo do sujeito criador do romance AGA que através da forma artística romanesca isola determinadas práticas amorosas e de violência da realidade social para expô-las, julgá-las, exaltá-las ou denegri-las.



## NOTAS DE REFERÊNCIA

<sup>1</sup>FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 11.ed. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1987. As demais citações que se referem a esta obra correspondem a esta edição e virão sempre indicadas pela abreviatura AGA e o respectivo número da página onde se encontra a citação.

<sup>2</sup>BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1981. 196p. As demais citações que se referem a esta obra correspondem a esta edição e virão sempre indicadas pela abreviatura MFL e o respectivo número da página onde se encontra a citação.

<sup>3</sup>\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981. 239p.

<sup>4</sup>\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo, Hucitec, 1988. 439p. As demais citações que se referem a esta obra correspondem a esta edição e virão sempre indicadas pela abreviatura QLE e o respectivo número da página onde se encontra a citação.

<sup>5</sup>ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Trad. Marcelo Levv. São Paulo, Brasiliense, 1989. 167p.

<sup>6</sup>FARACO, Carlos Alberto. Bakhtin: a invasão silenciosa e má-leitura. In: FARACO, Carlos Alberto et alii. *Uma introdução a Bakhtin*. Santa Catarina, Hatier, 1988. p.23.

<sup>7</sup>MARX, Karl. Entre a infra-estrutura econômica e as superestruturas ideológicas há acção e reacção recíprocas. In: *Textos filosóficos*. Trad. Maria Flor Marques Simões. Lisboa, Estampa, 1975. p.38.

<sup>8</sup>MARX, Karl. O materialismo histórico. In: *Textos filosóficos*. Trad. Maria Flor Marques Simões. Lisboa, Estampa, 1975. p.27.

<sup>9</sup>MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Sobre a produção da consciência. In: *A ideologia alemã*. (Feuerbach). 5.ed., São Paulo, Hucitec, 1986. p.56.

## A FORMALIZAÇÃO ARTÍSTICA DA VIOLÊNCIA

### 3 - A FORMALIZAÇÃO ARTÍSTICA DA VIOLÊNCIA

O universo ficcional do romance AGA mantém uma relação orgânica e vital com o mundo extraliterário. O autor não cria uma realidade literária "ex-nihilo", mas a partir da forma artística — o romance — libera do real um espaço, um tempo, determinados acontecimentos e falas sociais que são formalizados artisticamente, passando a existir no plano estético. Opera-se a ligação entre literatura e sociedade à proporção que o autor recria literariamente o contexto sócio-histórico, mais especificamente, o dos grandes centros urbanos, ficcionalizando a violência e a criminalidade reais aí existentes. As relações de violência estabelecidas entre os homens concretos e históricos passam a se constituir em um dos objetos do discurso romanesco. A visão de mundo do autor sobre estas relações se realiza plenamente na linguagem que se organiza no romance e se caracteriza como essencialmente "social" porque somente se viabiliza a partir das interações, conflitos e contradições que se estabelecem entre os múltiplos discursos sobre a violência que perfazem o texto. Considerando, portanto que a violência é um dos objetos do romance em questão, passaremos a analisar alguns dos procedimentos técnico-composicionais que corroboram para a formalização artística desse tema,

a saber: a forma romanesca; a incorporação de determinados aspectos do romance policial; a representação específica de algumas formas de existência social da violência e a transmissão crítica de alguns discursos sobre a violência.

### A OPÇÃO PELA FORMA ROMANESCA

O gênero romanesco, como vimos anteriormente, caracteriza-se por ser "plurilíngüe, plurivocal e pluriestilístico". Essas características permitem ao romancista construir o seu objeto de análise e reflexão a partir das múltiplas vozes que povoam o universo ficcional. No romance AGA — a violência enquanto objeto do discurso se constrói em meio ao plurilingüismo social, assimilado e reelaborado pelo autor. As relações de violência entre os homens passam a ser expressadas e articuladas, principalmente, através das falas do narrador e dos personagens. Essas vozes, pertencentes a consciências individuais específicas mantêm uma relação orgânica com a realidade do plurilingüismo nacional e ocidental. Neste sentido, a linguagem jornalística, a linguagem do romance policial, a linguagem do político, a linguagem do cotidiano, a linguagem da Medicina Legal, a linguagem do Direito Penal e a linguagem da Criminologia, representadas artisticamente, migram para o interior do romance. O autor confere a cada linguagem um sujeito específico que se posiciona ideologicamente em relação ao objeto — a violência social. Esta vai se estruturando de acordo com as múltiplas perspectivas a partir das quais é apreendida. Esses vários saberes sobre o objeto não acontecem num completo isolamento e desconhecimento uns dos outros, uma vez que os discursos se entrecruzam e se interpenetram, instaurando uma prá-

tica de lutas e conflitos de linguagens dentro do texto. O autor se orienta ativamente nesse conflito de linguagens à proporção que, através da representação literário-artística dessas falas, emite um certo julgamento em relação a elas, podendo valorizá-las ou desvalorizá-las. A consciência lingüístico-ideológica do autor se concretiza, à medida que, no embate dessas múltiplas linguagens, aponta-lhes as limitações, as verdades e as falsidades. A visão social de mundo do autor só pode ser apreendida nas e pelas interações com as outras visões sociais de mundo do universo romanesco. A transmissão das vozes do narrador e dos personagens obedece a um duplo processo, ou seja, é instituída pelo autor e simultaneamente é instituinte do autor. O autor não somente fala sobre os personagens, mas também com eles e nesse diálogo o autor se constrói enquanto sujeito diferenciado de suas criações. A presença ativa do autor na construção das vozes que constituem o romance é um dos assuntos tratados por Mikhail Bakhtin como podemos comprovar no seguinte trecho:

(....) O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico.

Graças a esta aptidão da linguagem que representa uma outra língua, de ressoar ao mesmo tempo fora dela e nela, de falar dela e ao mesmo tempo falar com ela, e por outro lado, a capacidade da língua representada de servir simultaneamente como objeto de representação e de falar de si mesma, pode-se criar imagens das linguagens especificamente romanescas (graças a essa capacidade também podem ser criadas imagens romanescas específicas das línguas). Por isso a linguagem re-

presentada para o contexto "enquadrante" do autor será menos que tudo uma coisa, um objeto do discurso mudo e sem reação, que permanece fora dele como qualquer elemento do discurso. (QLE, p.156)

O autor enquanto um sujeito textual inerente ao discurso romanesco, não coincide plenamente com nenhum outro sujeito constituinte do romance, porém, deles não se afasta totalmente porque cria regiões ambíguas que possibilitam interpenetrações, coincidências e concordâncias de pontos de vista sobre o objeto. A criação de sujeitos ora ligados ora desligados do campo de visão do autor, configura um dos pontos capitais da visão social de mundo do autor do romance AGA. A relação de dependência-independência das criaturas em relação ao criador e vice-versa, revela claramente a concepção do autor em relação à constituição do sujeito no universo romanesco. Coloca-se, a partir da construção de personagens providos de auto-consciência, discurso próprio e ideologicamente diferenciados tanto entre si como em relação ao autor, a questão da irredutibilidade do ser ao outro. Porém, assegura-se, também, a partir das interações estabelecidas entre os personagens tanto a nível das situações vivenciadas quanto a nível do discurso, a imprescindível inter-relação do ser com o outro para que se possa efetivar a configuração do sujeito enquanto um ser único, irrepetível, mas social e em interação com os demais.

O autor, em AGA, cria um sujeito específico para narrar a história, o advogado criminalista Mandrake. A criação desse suposto-autor determina em parte a própria configuração do autor que ao criar um personagem para narrar a história, responsabilizando-se por ela, está fixando limites entre cria-

dor e criatura. O autor se constrói enquanto sujeito na medida em que não coincide plenamente com o outro, o suposto-autor. Porém, para além das diferenças entre eles, também se estabelecem certas convergências e semelhanças, principalmente, no plano ideológico. Os planos do autor e do narrador embora diferenciados, interceptam-se em alguns pontos, criando zonas ambíguas e híbridas. Essas zonas constituem uma das principais características do discurso romanesco que se configura como discurso indireto, internamente bivocal e dialógico. O diálogo do autor com e sobre o personagem não se estrutura de forma dramática em réplicas separadas, mas através da forma dialógica que se realiza a partir de um único e mesmo enunciado onde soam duas vozes e dois julgamentos de valor. Essa questão da dialogicidade interna do discurso romanesco, especificamente entre discurso citado (do narrador) e discurso citante (do autor) é colocado nos seguintes termos por Bakhtin:

(....) Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós advinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra. (QLE, p.118-119)

O autor em AGA exerce uma atividade avaliativa em relação ao outro e a sua linguagem visto que ambos são objeto de representação artístico-literária no plano do autor. Este jul-

ga e interpreta a palavra de suas criações, incluindo a do suposto-autor, através da forma artística romanesca que lhe permite se imiscuir no próprio enunciado de seus personagens a partir das interações entre discurso citado e discurso citante. Tudo é vivido por intermédio do prisma do plano estético-literário pelo autor que, na ausência desse plano, nada pode criar ou julgar. No plano do autor tudo é ficcional e vivido com interesse estético. Já no plano dos personagens e do narrador tudo é criado como "real" e vivido com interesse ético e/ou heurístico. O narrador Mandrake, suposto-autor da narração em AGA, revela várias vezes no decorrer da exposição dos fatos, seu interesse heurístico em relação à interpretação da palavra do outro. O narrador, antes de iniciar a narração dos fatos, explica ao seu interlocutor como chegou a constituir o seu saber sobre os fatos, valendo-se, principalmente, de seu conhecimento de hermenêutica, decorrente do exercício de sua profissão de advogado criminalista:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os Cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Miriam, que me ajudaram a entender melhor as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e introduções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico).

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos — não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (AGA, p.8)



Nessa passagem, notamos a existência de dois planos — o do autor e o do narrador. No plano do narrador temos um sujeito (Mandrake) enunciando um discurso orientado para um interlocutor específico, não identificado no texto. Ambos (narrador e seu interlocutor) compartilham de um universo presumido, marcado pela enumeração de fatos e nomes sem referências prévias e maiores explicações introdutórias. A função do discurso do narrador é justificar para seu interlocutor a veracidade dos fatos e expor o método simultaneamente empírico e teórico, que mediatizou o acesso à verdade dos acontecimentos. Essa fala introdutória do narrador confirma o seu interesse em narrar de forma "verdadeira" e não ficcional os fatos veiculados direta ou indiretamente por ele. A palavra do outro no plano do narrador é vivenciada a nível de interesse heurístico. Por outro lado, temos o plano do autor que engloba a fala do narrador fazendo desta seu objeto de representação artístico-literária. O contexto narrativo de AGA, cujo sujeito organizador e enunciador é o autor, projeta sua essencialidade ficcional sobre o narrador e sua fala, fazendo-os emergir como criações literárias. A criação do narrador com sua linguagem específica formaliza a introdução do plurilingüismo no texto, diferenciando o autor do romance do suposto-autor. O autor não se encontra presente no texto a partir de um discurso direto, mas surge por intermédio do trabalho de elaboração literário-lingüística do outro e sua fala. Paralelamente à figura do narrador que vivencia os fatos com interesse heurístico, surge a figura do autor que os vivencia a partir da forma literária, formalizando-os literariamente.

A questão de acesso à verdade colocada pelo narrador

também se evidencia em outra passagem do romance, no capítulo de número dezessete no enunciado do narrador. Essa passagem é bastante significativa do ponto de vista da dialogicidade interna do discurso porque nela se apresenta um jogo bastante interessante entre autor e narrador que ora se distanciam ora se aproximam:

Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir — não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade. (AGA, p.291).

Nessa passagem a postura do narrador oscila entre modestia e imodéstia. O saber profissional do narrador, enfatizado por ele na passagem anterior é engolfado nesta pelo saber intuitivo e imaginativo. O acento tônico se desloca do saber profissional para o sujeito que através do uso da imaginação, fabrica uma versão possível. A questão do exercício da imaginação e do trabalho criativo aproxima criador e criatura, colocando-os num mesmo plano. O autor diz o que lhe é próprio na linguagem do outro na medida em que o discurso citado (a voz do narrador) se reporta também ao próprio contexto narrativo maior do romance AGA, obra de imaginação e ficção. Porém essas intersecções de planos não implicam em que haja uma total convergência ideológica entre o narrador e o autor. A preocupação com a verdade expressada na fala do narrador não pode ser projetada a nível do contexto narrativo maior do romance AGA.

Finalmente, analisaremos uma última passagem que também explicita esse jogo de distância entre autor e narrador:

Uma escritora chamada Edith Wharton disse que o uso do diálogo na ficção era uma das poucas coisas a respeito da qual uma regra definitiva podia ser estabelecida. O diálogo, dizia ela, devia ser reservado para os "momentos culminantes". Pensando nisso resolvi ficar calado, envolto no mau cheiro da sardinha fresca. (Como muitos advogados, também eu pretendia escrever textos para um público não-togado; como advogado, eu vivia rigorosamente das palavras, proferindo-as ou escrevendo-as. Assim, nada mais natural que eu também estivesse escrevendo um romance, no qual não havia um único diálogo, como a Sra. Wharton queria. Mas isso era outra história). (AGA, p.288).

Nessa passagem, o enunciado direto do narrador serve também ao enunciado indireto do autor que pode se aproximar de sua criatura ou distanciar-se dela, criticando-a e rebaixando-a. O narrador se desnuda para seu interlocutor, revelando seu desejo de tornar-se romancista e também contando seus truques que consistem em transferir regras do plano técnico-literário para o plano vivencial, no intuito de dominar situações reais. A postura do narrador em relação à literatura é desvalorizada a partir do plano do autor. O autor critica a figura do pseudoliterato que munido de certas regras já cristalizadas em manuais de teoria literária visa tornar-se escritor para se alçar acima de seus pares, via carreirismo literário. O autor exerce seu poder de crítica, instrumentalizado pela forma artística do dialogismo que lhe possibilita criticar o personagem a partir de sua própria fala. O autor, sem perder sua criatura (o particular), critica o pseudoliterato em geral. Por outro lado, a questão da transferência do plano ficcional para o real (apesar da postura pedante do narrador) aproxima o autor de sua criatura, visto que ocorre a problematização da própria situação de representação. O plano vivencial do narra-

dor é intencionalmente invadido pelo plano ficcional, constituindo-se também como uma representação artística. O discurso citado do narrador se reporta ao próprio contexto narrativo maior do autor onde tudo é representação. Além disso, essa aproximação se acentua mais visto que o narrador se explicita enquanto um sujeito que "vive rigorosamente das palavras", é conhecedor de teoria literária e se constitui como romancista em potencial. O autor libera sua criatura, deixando-a assumir certas atitudes que lembram a rebelião dos personagens de Luigi Pirandello. O discurso citado (a fala do narrador) se reporta ao contexto narrativo maior, aludindo ao autor e criando zonas ambíguas onde os limites entre criador e criatura se enfraquecem. Porém, o autor, exercendo seu poder de crítica sobre o narrador, não perde o domínio da situação, criando simultaneamente um jogo de distâncias que desorienta o leitor (interlocutor do autor).

As questões até agora colocadas referentes à elaboração artístico-literária das falas sociais, à criação de personagens providos de autoconsciência e discurso próprio; à construção da visão de mundo do autor em sua essencialidade social; à presença de um narrador no papel do suposto-autor, diferenciado do autor e à interação dialógica das vozes ficcionais são de suma importância para a compreensão do processo de formalização artística da violência social no romance AGA. Essas questões serão novamente abordadas quando analisarmos os vários discursos constituintes do romance que se posicionam sobre a violência social.

## A INCORPORAÇÃO DE DETERMINADOS ASPECTOS DO ROMANCE POLICIAL

O romance AGA se constitui como exemplo vivo de narrativa urbana, recriando artisticamente a vida anônima e violenta da grande metrópole carioca, focalizando aí, os bairros luxuosos, as periferias pobres, os marginais, o submundo do crime organizado, do tráfico de entorpecentes e da prostituição. O autor articula um amplo painel dessa realidade nacional problemática, trazendo à tona, através de uma linguagem viva, erudita, contundente e sem preconceitos, criminosos, prostitutas, viciados, empresários e políticos corruptos. Para melhor retratar artisticamente esse espaço urbano conturbado e o homem em sua "práxis" social nesse espaço, o autor reedita alguns aspectos do romance policial que se caracteriza por ser uma forma literário-composicional altamente convencional e codificada. O gênero policial enquanto uma forma composicional que trabalha, essencialmente, com o lado marginal da sociedade, funciona, nas mãos do autor, como uma metáfora da realidade extra-literária. Essa reedição, porém, não se processa como uma mera reprodução do gênero policial visto que o autor submete o discurso policialístico a uma reelaboração formal-ideológica a fim de ajustá-lo à sua visão social de mundo. Esse procedimento de reedição, contribui, também, para a introdução e organização do plurilingüismo no romance AGA visto que este incorpora o romance policial para falar não somente com ele, mas também sobre ele, revelando-lhe as limitações. As linhas mestras tanto no âmbito formal quanto ideológico que estruturam a narrativa policial são discutidas, criticadas, parodiadas ou re-

tomadas no decorrer do romance AGA. Objetivando esclarecer esse movimento de ruptura e permanência nos utilizaremos de algumas teorizações elaboradas por Ernest Mandel em *Delícias do crime: história social do romance policial*<sup>1</sup> e por Tzvetan Todorov em "Tipologia do romance policial"<sup>2</sup> sobre a estrutura, a ideologia e as transformações do romance policial para posteriormente analisá-las em relação ao romance AGA.

Ernest Mandel elabora um estudo sócio-histórico da transformação do romance policial, destacando e analisando, principalmente, as modificações ideológicas sofridas pelo gênero no decorrer de sua trajetória que se inicia em fins do século XIX e se estende até a contemporaneidade. Mandel explica essa transformação, dividindo os romances policiais em dois tipos: os que exercem uma "função claramente integrativa" da ideologia burguesa e os que exercem uma "função desintegrativa dessa ideologia". Os romances do primeiro tipo, cujos representantes significativos são Agatha Christie, Anthony Berkeley, Dorothy Sayers, J. Dickson Carr, entre outros, reforçam valores e condutas que vão ao encontro da ideologia burguesa. Nesses romances, cujo auge ocorre no período entre guerras, ocorre a punição do criminoso, a divisão maniqueísta da sociedade entre bons e maus, o restabelecimento da lei e da ordem sociais, o fortalecimento da máxima "o crime não compensa" e a valorização do pensamento analítico e da racionalidade burguesa no combate ao crime. Por outro lado, o romance policial do segundo tipo, cujos representantes significativos são Raymond Chandler, Dashiell Hammet, George Simenon, entre outros, apresenta uma consciência social crítica em relação à ideologia e a ordem burguesas à proporção que revela a simbiose existente

entre crime organizado, negócios legais e estado. Esses romances, que surgem no período pós Segunda Guerra, apresentam a violência, a crueldade, o sadismo como subprodutos da sociedade capitalista, percebida como problemática em sua estrutura global. Enquanto que no romance policial de "função integrativa" o herói, na figura do detetive, acredita no sistema, defendendo-o por intermédio da razão, no romance de "função desintegrativa", o herói adquire um papel trágico porque não acredita no sistema que deveria defender e percebe a razão como um instrumento de dominação e preservação desse sistema que não vale a pena ser defendido.

Já, Tzvetan Todorov classifica de "romance de enigma" ao romance policial que se desenvolve no período entre guerras e de "romance negro" ao que se desenvolve no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Todorov analisa mais precisamente as diferenças de ordem estrutural e composicional existentes entre o "romance de enigma" e o "romance negro". O "romance de enigma" contém duas histórias: a história do crime (fábula) e a história do inquérito (trama) que geralmente são separadas temporalmente. O detetive somente participa do inquérito tendo, assim, assegurada a sua integridade física e moral. Na maioria das vezes, existe um narrador, diferente do detetive, que explicita ao leitor por intermédio de uma escritura metalingüística como ocorreu o crime e sua detecção, predominando, portanto a retrospecção. Por outro lado, no "romance negro" ocorre a fusão das duas histórias, coincidindo ação e narração, predominando a prospecção. O detetive se envolve no universo de crimes e violência, perdendo sua imunidade física e moral. No "romance negro" a resolução do enigma e a detecção da verdade se tornam secundários visto que a "descrição do

meio", a "questão da violência", do "amor bestial", "do crime sórdido" e da "amoralidade dos personagens" se tornam o centro da narração.

Após a apresentação desta classificação do romance policial elaborada por Ernest Mandel e por Tzvetan Todorov, podemos afirmar que o romance AGA ao incorporar determinados aspectos do romance policial se aproxima do romance de "função desintegrativa" e do "romance negro", afastando-se do romance de "função integrativa" e do "romance de enigma". A aproximação do romance AGA em relação ao "romance negro" e de "função desintegrativa" pode ser constatada a partir da utilização de um personagem-detetive sem imunidade físico-moral que se envolve na ação; da efetivação de uma crítica à ordem sócio-econômica capitalista e à ideologia burguesa; da descrença no pensamento analítico-racional para a detecção da verdade; da exploração e problematização do universo da violência e da marginalidade e da formalização de uma linguagem contundente e "brutalista" que reflete esse universo. As diferenças e os contrapontos do romance AGA em relação aos romances policiais ditos de "função integrativa" e de "enigma" vão sendo explicitadas no decorrer da configuração narrativa, principalmente a partir da fala do narrador. Analisaremos algumas dessas falas que contribuem para construir a especificidade do discurso em AGA.

No romance AGA, o autor, como já colocamos anteriormente, cria um personagem para narrar a história, o advogado criminalista Mandrake que tipifica em parte o detetive, figura central e característica de romance policial. Mandrake, envolvido na detecção da verdade sobre determinados crimes, revela-



se como um detetive da condição humana em geral, empenhado em resgatar-lhe a dignidade. A sua busca pela verdade é movida por um interesse ético que visa à preservação da justiça social. Assim sendo, afasta-se da figura típica do detetive de romance de "enigma" e de "função integrativa", interessado apenas em demonstrar sua superioridade lógico-analítica na detecção de crimes, geralmente, reificados e apartados da totalidade das relações humanas. Ocorre um deslocamento de interesse, ou seja, a questão fundamental da elucidação do crime (prioritária para o romance de "enigma") é desviada para a problematização da violência e da criminalidade existentes nas relações sociais dos homens em geral. O compromisso do narrador enquanto um perquiridor da verdade e em defesa do ser humano sacrificado e injustiçado se formaliza na seguinte passagem que se constitui em forma de diálogo entre Mandrake e seu sócio, Wexler:

"Seja realista", disse Wexler quando voltei para o escritório às 5 horas, "nós não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal. Lembra do caso do frigorífico? Da doida, ou falsa doida internada pela família? Até hoje não sabemos, e não adiantou nada a confusão que você fez, se era doida ou não. Lembra? Seja realista".

"Realista?" Para mim essa palavra servia apenas para justificar o comodismo, as pequenas ações e omissões indignas que os homens cometiam diariamente. (AGA, p.29-30)

Outro elemento diferenciador do romance AGA em relação ao romance de "função integrativa" e de "enigma" é a forma

de detecção do mistério. Mandrake, ao iniciar o processo de investigação dos assassinatos ocorridos na história, é violentamente ferido, juntamente com sua companheira Ada que é sequestrada. A ausência de imunidade físico-moral do narrador e o envolvimento direto com o submundo do crime e com o universo da violência exercem uma influência substantiva na interpretação dos fatos. Rompem-se as distâncias culturais, físicas e ideológicas entre detetive e criminoso. O detetive se encontra dentro do mundo sobre o qual enuncia uma verdade e não fora, fechado num gabinete em torno de provas a serem analisadas. A violência sentida, vivida e sofrida por Mandrake o impede de apurar a verdade de uma maneira imparcial e através do uso exclusivo do processo lógico-racional. A verdade no discurso do narrador surge a partir de seu envolvimento empírico com o outro na práxis social e não descarta a possibilidade de ser relativa. O detetive revela-se frágil, falível e a conclusão a que chega no final da história sobre os crimes ocorridos não impera absoluta e única visto que a ela se contrapõe o discurso de outros personagens que enunciam outra verdade sobre os fatos. A passagem seguinte formaliza um diálogo entre Mandrake e o policial Raul na qual se coloca a relatividade da verdade emitida pelo narrador:

"E quem matou as massagistas?"

"Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake".

Acendi um Panatela, escuro, curto.

"Abre outra farrafa", eu disse, "e explica melhor como fui eu".

"Uma delas foi ao teu escritório, a outra saiu com você, na véspera de aparecerem mortas".

"Você é um idiota".

"Lúcido. Wexler diz que o amor extrema-

do que você tem pelas mulheres está muito próximo do ódio".

"Só comprei a Randall depois que elas foram mortas. Eu não sabia usar uma faca antes. E ainda não sei".

"Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser". (AGA, p.296).

O envolvimento de Mandrake com o mundo do crime e com o outro enquanto ser humano concreto provoca também a vulnerabilidade do narrador em relação às realidades sentimentais. Enquanto que o detetive de romance de "enigma" e função "integrativa" se caracteriza pela insensibilidade em relação ao outro devido à ausência de proximidade, Mandrake se relaciona com o outro a partir de sentimentos vários que vão do ódio ao amor. A passagem seguinte demonstra que o comportamento e as ações do personagem Mandrake são motivados por sentimentos variados:

"Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam". (AGA, p.114)

Aqui, o narrador contrapõe duas visões de mundo — a da violência e a do amor, privilegiando a última. A trajetória desse personagem na narrativa de AGA coloca em evidência muito mais o seu lado generoso, amistoso e solidário em relação ao outro do que o seu lado violento e agressivo. Esta passagem mantém relação direta com o contexto narrativo maior de AGA. De dentro do enunciado do narrador emerge subitamente o plano do autor, indicando e autorizando convergências ideológicas. A

questão da arte de ferir e da arte de amar se projetam no título do romance, definido como *A grande arte*. Essa projeção indica a possibilidade da coexistência tanto do universo da violência quanto do universo do amor no romance. Porém, a constatação de que o amor supera o ódio no plano do personagem não pode ser aplicada ao todo do romance. Neste, ocorre antes a coexistência da arte de ferir e da arte de amar do que a primazia de uma sobre a outra.

O romance policial dito de "enigma" e de "função integrativa" veicula uma visão positivista do crime, do criminoso e da violência. A sociedade é percebida como um organismo sadio e o universo da violência como um órgão doente em si e por si, responsável pela perda de equilíbrio da ordem social. A detecção do crime e a punição do criminoso, através do uso da razão, restauram a ordem social. A razão é um instrumento para a preservação da estrutura social. O universo social representado em AGA é percebido a partir de um campo de visão que não endossa essa ideologia positivista à proporção que a estrutura social, englobando os seres sociais que a produzem, é entendida como um todo problemático. A partir dessa ótica, a oposição entre ordem e desordem se esfacela visto que não há equilíbrio a ser restabelecido. O uso da razão para apartar os criminosos dos inocentes e para restabelecer a ordem perde a eficácia visto que a razão se revela como uma construção social questionável. Alguns desses pontos estruturais da visão social de mundo veiculada pelo romance AGA se acham condensados na passagem seguinte, onde o narrador, em tom zombeteiro, exterioriza seu descrédito em relação ao uso do raciocínio lógico na detecção do crime:

"Li no jornal que vocês suspeitam do marido".

"Jornal? Você não vive dizendo que não lê jornal?"

A suspeita do marido era apenas camouflagem ("camouflage, que palavra mais velha que você foi desencavar") da polícia. Gilberto não podia ter matado Carlota porque na hora do assassinato estava no restaurante, segundo depoimento de testemunhas idôneas. Gilberto havia desaparecido e Raul arrependia-se de não ter posto logo as mãos nele, mesmo sendo inocente. Havia um outro detalhe que Raul não podia, ainda, mencionar. Os dois assassinatos estavam ligados. O comportamento humano não é lógico e o crime é humano. Logo. Para Raul a lógica era uma ciência cuja finalidade seria determinar os princípios de que dependem todos os raciocínios e que podem ser aplicados para testar a validade de toda conclusão extraída de premissas. Uma armadilha. (AGA, p.26-27).

O romance AGA afasta-se, portanto do romance policial de "função integrativa" e de "enigma" à proporção que diferentemente destes, prioriza como assuntos constituintes do universo ficcional, a violência social, a relativização da verdade, a descrença no raciocínio lógico para a elucidação dos mistérios e na neutralidade e impassibilidade do detetive. Esses assuntos se projetam nas inter-relações travadas entre os vários discursos que realizam o romance, inclusive entre o discurso policial específico de AGA e o discurso convencional de um certo tipo de narrativa policial que é resgatada e superada.

## ALGUMAS FORMAS DE EXISTÊNCIA SOCIAL DA VIOLÊNCIA

No romance AGA o autor formaliza variados tipos concretos de existência social da violência, percebida como algo substantivo, constituinte das relações sociais estabelecidas entre os homens. Esse caráter substantivo é apreendido historicamente, adquirindo as mais variadas formas adjetivas, geradas por contextos sócio-econômicos específicos. O autor retralhava artisticamente tanto a violência explícita e espetacular quanto a violência "invisível" e subterrânea, presentes no cotidiano nacional, desvendando os mecanismos mais íntimos que constituem o universo da violência.

No romance AGA são narradas e descritas várias cenas de violência espetacular envolvendo os personagens. Esses atos violentos e cruéis encontram respaldo na realidade extraliterária, visto que, cenas bastante semelhantes às do universo ficcional são documentadas em abundância, diariamente, pelos meios de comunicação de massa, especialmente pelos jornais e televisão. Aí, a violência é apresentada ao leitor ou espectador de modo apelativo e sensacionalista, transformando-se em produto a ser consumido. Em decorrência do consumo diário dessas representações espetaculares ocorre o fenômeno da banalização da violência. A crueldade exercida contra o outro e contra si mesmo não sofre nenhum processo de reflexão de ordem ético-moral por parte dos leitores e dos espectadores. Por outro lado, no romance AGA, a utilização de cenas de violência explícita, desacreditadas e banalizadas pelos veículos de comunicação de massa, não se orienta por um interesse mercadológico, mas

possui uma função maior que consiste em tornar possível a consciência da fabricação e banalização da violência e da coisificação da morte. Passaremos a analisar algumas passagens do romance onde se formalizam cenas de violência espetacular e explícita a fim de constataremos essa interpretação:

Mercedes correu para a porta, mas Fuentes atingiu-a com violento golpe no rosto fazendo-a cair no chão. Em seguida sentou-se sobre a barriga de Mercedes, com os joelhos apoiados no chão, e esbofeteou-a com força, seguidamente. Mercedes sabia que era impossível sair daquela posição; num gesto rápido estendeu os dois braços tentando perfurar com as unhas os olhos de Fuentes. Os dedos da mão direita conseguiram atingir o globo ocular esquerdo do homem, mas as unhas da mão esquerda lhe atingiram o supercílio. Ao notar que fora ferido, Fuentes deixou de lado a brincadeira que pretendia manter com a mulher antes de matá-la. Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu a sua cabeça lentamente até sentir o pescoço estalar. Depois, praguejando, foi ao banheiro lavar-se. No seu olho esquerdo havia um pedaço de unha que Fuentes retirou com a mão trêmula. Estava cego daquele olho. Furioso, voltou para o quarto e chutou com força o corpo caído de Mercedes. (AGA, p. 122).

Nessa cena, o narrador descreve o assassinato da policial Mercedes pelo matador profissional Camilo Fuentes. A cena ganha objetividade quando é descrita por uma visão de fora, objetiva e neutra, e veracidade quando é narrada a partir do campo de visão dos envolvidos. A inserção da expressão "vaca brasileira", sinaliza diretamente para o contexto lingüístico-ideológico do praticante do crime cuja característica é exter-

nar pela palavra e por atos o seu desprezo e repúdio ao elemento brasileiro. A ausência de julgamentos de valor por parte do narrador que deprecie o criminoso ou que externem piedade pela vítima é conseguida através do uso da linguagem descritivo-objetiva e da instalação do narrador no campo de visão quase que exclusivo do praticante do crime. A utilização de uma linguagem descritivo-objetiva provoca um distanciamento do sujeito que narra em relação ao objeto de narração. Apesar do narrador ter vivenciado um relacionamento amoroso com a vítima, Mercedes, a morte da companheira é descrita de uma maneira objetiva e neutra. A morte do outro não é sofrida, questionada e combatida do ponto de vista ético-moral e emocional, mas analisada, dissecada e coisificada a partir de uma fala descritivo-impessoal que despersonaliza os envolvidos, tratando-os genericamente por "homem" e "mulher" e os reduz ao ser biológico à proporção que vai destacando-lhes apenas as partes físicas do corpo. Essa cena coloca a questão do uso de determinados registros de linguagem que tanto podem aproximar os homens como distanciá-los. Passaremos a analisar outras passagens do romance AGA onde também se verificam a total alienação e a ausência de sofrimento em relação à morte do outro, realizadas por intermédio de uma linguagem que distancia o sujeito do objeto e do outro:

(....) Licurgo e o detetive andavam pela sala com cuidado, como se houvesse no chão indícios delicados que pudessem ser destruídos pelos seus pés. Inconscientemente adotei a mesma maneira de andar. Licurgo e o detetive trocaram olhares, em silêncio. Da sala íntima entramos por um corredor com as paredes cobertas de reproduções de pintura erótica japonesa, no final do qual havia a



porta de um quarto. O odor agora estava ficando intolerável e logo vimos a causa. O corpo inchado de uma mulher estava caído sobre a cama; o rosto intumescido parecia o de uma boneca grotesca com a língua projetada entre os dentes numa careta. Durante algum tempo ficamos contemplando o cadáver. A cama estava desarrumada. O abajur de uma das mesinhas caíra no chão. As portas de um grande armário embutido, que ocupava toda a parede, estavam abertas. Via-se uma profusão de roupas, sapatos, cintos, bolsas, lenços, arrumados em cabides e armações, numa combinação viva de cores e formas. De dentro do armário saía um suave odor de roupas finas, couros, de coisas novas e limpas contrastando com o odor nauseabundo que vinha da cama. (AGA, p.50-51).

(....) Rafael subiu na cama e, sentando-se sobre as pernas das moças, começou a cortar-lhes os pescoços em rápidos golpes horizontais. As garotas tremeram convulsivamente e gorgolejaram por alguns instantes, enquanto o sangue jorrava dos cortes fundos de suas gargantas sobre os travesseiros e os lençóis de cetim rosa. Os braços, o peito e o rosto de Rafael ficaram molhados. (AGA, p. 192).

Nessas passagens, realizam-se a descrição da morte de uma massagista (1ª cena) e da morte de duas prostitutas (2ª cena), envolvidas com o submundo do crime organizado. Em ambas, o narrador se posiciona como um observador imparcial, afastado dos fatos, descrevendo-os objetivamente. A morte do outro não é questionada do ponto de vista da tragicidade do destino humano, mas meramente descrita no que ela apresenta de concreto, imediato e visível. A linguagem descritiva da primeira cena, apenas, destaca na vítima o lado grotesco e feio do estado de decomposição de seu corpo físico. Além disso, rebaixa o ser humano à categoria de objeto à proporção que trata da morte do outro no mesmo tom detalhista com que descreve os objetos e

coisas que rodeiam a vítima. O detalhismo fragmenta o todo, perdendo-se, principalmente, o sujeito agredido e morto que deveria ser priorizado na narração. Na segunda cena, o narrador também ocupa uma posição distante, descrevendo o ato de crueldade de uma maneira isenta, através de uma linguagem técnica. Essas cenas de violência explícita ficcionalizadas a partir de uma linguagem técnico-objetiva se tornam autônomas do sujeito que as descreve, existindo reificadas como blocos impenetráveis às críticas e posicionamentos pessoais do sujeito-emissor. O narrador não penetra no enunciado descritivo com sua aprovação, desaprovação ou ironia. Para a consciência do narrador, esses acontecimentos não existem como realidades a serem questionadas e problematizadas a partir da linguagem, visto que são meramente descritos em sua forma espetacular e episódica. A ligação dessas cenas com o contexto narrativo maior de AGA se efetua de modo diferente. A utilização reiterada de acontecimentos de violência explícita a partir de uma linguagem altamente descritiva que permite a neutralidade do narrador causa um certo estranhamento no todo discursivo do romance levando o leitor a refletir sobre a relação entre linguagem, sujeito e objeto.

Finalizando a análise das passagens de formalização da violência explícita, veremos uma última cena em que o narrador opta por uma narração avaliativa, contrapondo-se às passagens anteriores em que foi utilizada a descrição objetiva:

Hermes sabia que com Fuentes, naquela posição, a passata não funcionaria. Seria uma luta de um golpe único, sem os talhos, cortes, incisões preliminares comuns nas lutas de faca e que antecedem ao golpe mor-

tal. Ele tinha, agora, duas alternativas: aparação ou evasão. A aparação (ou aparagem, como estava no vade-mecum de Araújo) teria que ser feita com o antebraço e o golpe do machete apenas o mutilaria, o que era melhor do que morrer. O problema não era o do risco de perder o braço, nem o risco improvável de perda dos sentidos — ele não sentiria dor, um golpe mutilante não dói — mas o da perda de equilíbrio, o que talvez o impedisse de responder instantaneamente com uma stoccata letal. Assim, a opção aconselhável era a evasão (deflexão, in Araújo), ou seja, sair da linha descendente do machete, numa finta escurreita, isto é, sem sofrer nenhuma lesão. Isto feito, seria possível contra-atacar imediatamente, atingindo opositor na carótida, no peito, onde fosse melhor, pois ele estaria "desequilibrado e privado de guarnição". Mas havia problemas ainda, um bom macheteiro nunca dá um golpe rigorosamente reto, faz o aço descrever uma linha levemente arqueada até acertar o seu alvo. Faca versus machete! A situação era desagradável, não pelo aspecto mortífero, mas pelo absurdo, pela heresia que continha. (AGA, p.286).

Nessa passagem, o narrador descreve os momentos antecedentes à luta fatal e violenta ocorrida entre o personagem Hermes, ex-integrante do exército brasileiro, profissional no manejo de armas brancas e o personagem Camilo Fuentes, boliviano e matador-profissional. O narrador, situado no campo de visão de Hermes, analisa de acordo com o saber teórico deste personagem as possibilidades de ataque e defesa na luta a ser travada entre Hermes e Camilo Fuentes. Em outras passagens do romance AGA fica bastante claro que Hermes adquiriu seu saber teórico sobre o manejo das armas brancas a partir da leitura de um livro intitulado *Vade-Mecum do controle individual a faca* de autoria de Joaquim Araújo e que o narrador também teve acesso a essa obra quando intentava vingança contra Camilo Fuentes. Ambos, portanto, compartilham do mesmo cabedal teórico, mas o utilizam de

modos diferentes. Hermes acredita nesse saber, tentando praticá-lo seriamente e o narrador o utiliza para ridicularizar a postura e as conjeturas de Hermes. O narrador revela a limitação da fala do personagem Hermes ao destacar a restrição do seu referencial teórico. As expressões entre parênteses e entre aspas evidenciam essa restrição teórica do enunciado de Hermes. Além disso, essa fundamentação teórica que reveste a prática de Hermes, mais adiante, no decorrer da narrativa é totalmente ridicularizada visto que é vencida pelo saber prático do índio boliviano, Camilo Fuentes.

Outro tipo de violência que se formaliza no romance AGA é a violência tomando formas mais sutis de existência, realizando-se a partir de uma espécie de "microfísica". Tomamos o termo "microfísica" emprestado ao historiador francês Michel Foucault devido à possibilidade de aplicá-lo a determinadas formas de violência constituintes das relações sociais dos personagens de AGA. Em *Microfísica do poder*<sup>3</sup>, especificamente no capítulo "Sobre a história da sexualidade", Michel Foucault afirma que na sociedade contemporânea "nós lutamos todos contra todos". Através desse posicionamento, o historiador se coloca em relação ao poder que para ele existe enquanto uma prática exercida nos mais variados contextos sociais (familiar, escolar, estatal, profissional, hospitalar, etc). Podemos afirmar que a constatação marxista da história enquanto "luta de classes" sofre com Michel Foucault um deslocamento e um redimensionamento porque ele percebe a luta pelo poder no próprio âmbito das relações interindividuais. A repressão, o controle e a vigilância não se exercem a partir exclusivamente de uma classe social em relação a outra, mas se realizam por intermê-

dio da dominação controladora e disciplinar de um indivíduo sobre o outro. Essa dominação disciplinar se exerce de forma sutil e subterrânea, constituindo-se em uma "microfísica" do poder. No universo ficcional de AGA as relações sociais travadas entre os personagens são perpassadas por essas formas microfísicas de poder que se revelam como formas microfísicas de violência de uns contra os outros. Essa violência sutil é exercida a partir de um controle mais disciplinador do que punitivo sobre os gestos, as atitudes, o comportamento, a palavra e o corpo do outro. As passagens seguintes formalizam literariamente, através do discurso do narrador, algumas manifestações microfísicas de violência existentes nas relações sociais dos personagens:

Durante toda a viagem fui pensando na crueldade da vida urbana, tentando me convencer que as cidades do interior eram mais humanas.

Ao chegar em Pouso Alto, com suas casas feias e ruas de paralelepípedos de pedra por onde transitam automóveis e ônibus misturados com charretes e cavalos de montaria, ainda pensando na noite anterior, conclui que ali, certamente, não haveria a indiferença egoísta das pessoas do Rio. Mas por outro lado, as pessoas deviam se vigiar umas às outras, oprimindo-se reciprocamente como se a consideração pelo seu semelhante gerasse, em contrapartida, a violação da intimidade e, afinal, da liberdade de todos. (AGA, p.84).

(....) D. Lazineira era um tipo comum de mãe altruísta que se sacrifica pela família e, em troca, cobra de todos total submissão às regras e valores que estabelece arbitrariamente. (AGA, p.86).

(Essa menina passa os dois olhando para a parede e se alimenta mal, disseram os pais

para o médico. Era uma família de pessoas enérgicas e trabalhadoras. Olhando para a parede? Se fosse para a televisão não teria importância, mas para a parede! É um caso grave disse o médico. No dia seguinte à internação começaram os eletrochoques). (AGA, p.64-65).

Nesses três fragmentos, o narrador transmite sob uma forma avaliativa a questão da violência exercida a partir do controle metódico e sistemático do outro, demonstrando que a própria preocupação com o seu bem-estar, muitas vezes, camufla uma forma velada de violência, ou seja, uma violência que chamamos de microfísica. A violência se encontra instalada na pequena comunidade, no âmbito familiar e no discurso científico. O narrador opera uma desmitificação desses contextos sociais idealizados. O contexto familiar deixa de ser "o doce lar", a cidade pequena perde seu caráter "hospitaleiro" e o discurso científico revela seu autoritarismo e brutalismo. O indivíduo é agredido diariamente por uma prática de vigilância e controle constantes que corroboram para a fabricação e perpetuação de seres amestrados, dóceis e pacíficos. Revela-se, no dia-a-dia, a existência de uma tecnologia minuciosa e calculada de controle sobre o outro que é exercida por todos contra todos. Esse tipo de violência é internalizada nos gestos, no comportamento, nas palavras e no corpo dos indivíduos. Por este motivo ela não pode ser reificada, separada, destacada e formalizada em cenas espetaculares e episódicas como as cenas de violência explícita, anteriormente analisadas. A violência em suas manifestações microfísicas de existência é parte integrante e permanente do dia-a-dia das relações sociais entre os homens e a violência em suas formas espetaculares de existên-

cia não atinge a todos indiscriminadamente. A transmissão, pelo narrador, dessas práticas de violência sutis, é efetuada, externando claramente uma crítica social contundente endossada pelo contexto narrativo maior de AGA que não relativiza esse discurso crítico, contrapondo-o a outras falas portadoras de uma contracrítica. O plano do narrador entra em sintonia com o plano do autor que não ironiza, satiriza ou relativiza a postura crítica de sua criação.

#### A TRANSMISSÃO CRÍTICA DE ALGUNS DISCURSOS SOBRE A VIOLÊNCIA

A questão da violência no romance AGA é também colocada a partir da transmissão de discursos teóricos, políticos e culturais cujo objeto é a violência humana ou a criminalidade como subproduto daquela. Esses discursos não são criados "ex-nihilo" pelo autor de AGA, visto que eles mantêm uma relação bastante estreita e direta com os múltiplos discursos extraliterários presentes no universo discursivo nacional e ocidental. Os discursos característicos dos meios de comunicação de massa, dos políticos, dos criminologistas, dos médicos e do cotidiano recebem um tratamento ficcional ao serem analisados, comentados, depreciados e/ou valorizados pelo discurso romanesco englobante de AGA. Essas falas sociais ficcionalizadas são sempre transmitidas a partir do contexto narrativo do suposto-autor, o narrador Mandrake, cuja visão social de mundo ora se aproxima ora se distancia da visão social de mundo do verdadeiro autor do romance. O narrador mantém com essas vozes uma relação geralmente autoritária e de dominação, comentando-as, de-

preciando-as e desvalorizando-as. O discurso do outro, dentro do contexto narrativo do narrador é representado como convencional, limitado, preso a teorias pseudocientíficas e cristalizado. A transmissão avaliativa dessas vozes contribui diretamente para a concretização tanto da visão de mundo do narrador quanto da visão de mundo do autor que se realizam enquanto visões "sociais" de mundo porque só se formalizam nas e pelas inter-relações com essas outras vozes que transmitem. As passagens seguintes sofrerão uma análise embasada nas constatações acima colocadas:

"Horrível, a morte do seu primo. Fiz, há tempos, um discurso no Senado, não sei se você tomou conhecimento, a imprensa notificou com destaque, sobre a violência urbana em nosso país. Tenho estudado com grande empenho o assunto e concluí que a explosão demográfica, em primeiro lugar, e a má distribuição de renda, logo a seguir, são as causas principais da escalada da violência nas cidades. Existem outros fatores, como a ineficiência dos organismos policiais e a decadência moral da sociedade. Quando era garoto, a pior ofensa que se podia fazer a uma pessoa era chamá-la de ladrão; a violência era circunscrita a algumas áreas menos favorecidas. Hoje é isso que vemos em todo o país. Soa fora de moda dizer isso, mas não há mais vergonha, dignidade, pudor. Freios que atuavam dentro dos indivíduos, que impediam que atos anti-sociais e imorais, imorais sim — olhou Lima Prado, e pareceu-lhe ver uma expressão, leve, de mofa, constrangedora, que fê-lo mudar o rumo da sua oração — "Veja o caso de seu primo".

"Meu primo?"

"O cidadão não está seguro nem no receso do lar. Ele tinha filhos?"

"Não. Era solteiro. Sou o parente mais próximo".

"Horrível. Horrível".

O senador parecia haver esquecido, pensou Lima Prado, que passara dez anos no senado legislando, direta ou indiretamente em causa própria. (AGA, p.200).



Nessa passagem temos um fragmento de diálogo desenvolvido entre dois personagens do romance (Thales de Lima Prado e um senador). A ligação entre esses personagens espelha a simbiose existente, no romance, entre negócios ilícitos em torno de tráfico de entorpecentes e estado, representado na figura do político. O discurso do senador é transmitido na modalidade de discurso direto, entre aspas, fixando-se rigidamente os limites que o circunscrevem. O narrador mantém a integridade deste discurso, evitando nele imiscuir-se para assegurar a distância ideológica que o separa do outro. A fala do senador tipifica os vários discursos emitidos pelos meios de comunicação de massa sobre a escalada da violência urbana. Todos se assemelham, apontando sempre as mesmas causas para a violência social, usando chavões e lugares comuns que despersonalizam o enunciado. Em suma, esse tipo de discurso cristalizado e convencional, constitui-se em território de todos e de ninguém, visto que qualquer indivíduo pode dele se apossar, repetindo-o. O indivíduo que reproduz esse tipo de discurso reificado, assemelha-se a um boneco de ventríloquo, emitindo uma voz estranha e de outrem para uma audiência social genérica, sem rosto, sem presença e sem resistência. Faltam os sujeitos concretos do discurso, ou seja, não há um sujeito construindo um enunciado orientado ativamente em relação às réplicas e às resistências emitidas por um segundo sujeito, o interlocutor, parte constituinte do enunciado. É um discurso morto que não comporta a presença viva do sujeito que o executa nem a do outro a quem deveria se orientar.

Assim, o enunciado do senador condensa certos lugares comuns em relação à violência, constituintes dos vários dis-

curios sobre a violência urbana que pululam no cotidiano nacional. Esses lugares-comuns merecem ser analisados à proporção que é também a partir deles que o caráter limitado e de embuste deste discurso se revela em sua totalidade.

Na fala do senador, a violência é focalizada somente a partir de sua existência urbana. O uso da adjetivação urbana destaca apenas uma forma de manifestação da violência, ocultando outras formas de violência social, tão ou mais graves, como a violência rural, a violência no trânsito, a violência dos acidentes de trabalho e a violência do próprio sistema sócio-econômico que gera a miséria, uma das formas mais cruéis da violência social. Além disso, o rótulo "urbana" sugere que existe uma espécie de violência inerente às cidades, imputando-se, desse modo, ao meio ambiente a capacidade de gerar "per se" a violência. Assim sendo, a partir dessa ótica, as causas da violência seriam muito mais de ordem natural que de ordem social. A primeira e principal causa apontada para a existência da violência urbana é a "explosão demográfica". O levantamento dessa causa de ordem biológico-natural revela uma das características do discurso do senador que consiste na tentativa de naturalizar os fenômenos sociais. Essa naturalização do social que visa a ocultar as verdadeiras causas sócio-econômicas geradoras da violência e da criminalidade pode ser verificada nas expressões "tecido social"; "país em crescimento" e "nações européias agonizam", encontradas no mesmo local e na mesma página do fragmento do romance que estamos analisando.

Outro lugar comum dos discursos nacionais sobre a escalada da violência urbana, tipificados pelo enunciado do senador, é a questão da "ineficiência dos organismos policiais".

A legitimação dos mecanismos de repressão e controle da violência são garantidos e reforçados pelos próprios meios de comunicação de massa que dramatizam os acontecimentos violentos, amedrontando a população. Esta, em pânico, aceita a institucionalização da violência sem se aperceber que está apoiando e fortalecendo mecanismos de controle que são exercidos não somente em relação aos criminosos mas geralmente contra todo indivíduo que aja de encontro aos valores da classe dominante e dirigente. Em suma, o discurso em questão se revela falso e limitado em relação ao seu objeto porque se constrói a partir de lugares-comuns despersonalizantes e de ideologias redutoras. A tipicidade do enunciado estabelece seu caráter fechado a quaisquer interferências dialógicas da voz do outro. O enunciado está pronto e acabado e nele não se processam trocas entre locutor e interlocutor. O narrador não se imiscui no enunciado do senador para criticá-lo mas o rejeita em bloco à proporção que o formaliza fossilizado, fechado, impenetrável e morto para as relações vitais com o outro.

Na passagem seguinte temos a transmissão avaliativa de um diálogo ocorrido entre Mandrake-personagem e uma de suas companheiras, Ada, por Mandrake-narrador. A distância temporal que separa o narrador dele mesmo, possibilita-o de exercer sua capacidade crítica e de análise em relação a enunciados emitidos anteriormente à narração dos fatos.

(....) O incidente com a rã me deixara deprimido. A natureza também é violenta, eu disse capciosamente, a violência está em toda a parte. Ada respondeu que a violência, para ocorrer, precisava de um agente consciente e o ganso não sabia o que fazia. A violência, continuou Ada, era uma característica humana,

algo, porém institucionalizado pelos homens, que eram por ela atraídos criando mitos aos quais aderiam e que não passavam de racionalizações enobrecedoras de seus impulsos destrutivos. Com o coração pesado eu brinquei dizendo que aquilo parecia psicologia barata, ela não devia ter uma visão tão simplista de fenômeno tão complexo. Parisienses, homens e mulheres, neste final do século XX, argumentei, para gozar sem restrições suas viagens de férias de verão, abandonam seus cães e gatos de estimação amarrados em árvores, no bosque de Bolonha, para que morram de fome. Abandonariam, talvez parentes velhos ou doentes, se a polícia não fosse atrás deles. Os antepassados desses franceses civilizados praticavam o esporte de matar a cabeçadas gatos amarrados num poste, ou então competiam para ver quem conseguia matar primeiro a pauladas um porco solto num cercado. Habitantes de cidades pequenas na França (e eu usava a França como exemplo por ser considerada por Ada o "berço da civilização") compravam condenados a morte de outras cidades para poder apreciar comodamente o espetáculo de esquartejamento de um criminoso. Assim era o homem, em toda a parte. (AGA, p.91-92).

A situação antecedente que cria possibilidades para a ocorrência desse diálogo é o fato de terem ambos (Mandrake-personagem e Ada) sofrido e vivido uma situação concreta de violência e a situação imediata que desencadeia esse diálogo é a luta pela sobrevivência no reino animal (entre um ganso e uma rã), presenciada por ambos. O narrador transmite ambas as falas por intermédio do discurso indireto recuperando e avaliando tanto o conteúdo quanto as formas de expressão originais dessas falas. Ocorre a integração do discurso do outro pelo contexto narrativo do narrador que comenta e avalia os enunciados integrados, tornando-os objetais. A voz de Ada possui autonomia relativa à proporção que soa estranha, subjetiva e paralela à voz tanto de Mandrake-personagem (no tempo factual)

quanto do narrador (no tempo da narrativa). Essa autonomia parcial é garantida porque o narrador mantém a integridade ideológico-formal da voz de Ada a partir de sua transmissão via discurso indireto. Porém, essa integridade não garante a independência plena do enunciado de Ada em relação ao contexto narrativo do narrador que o engloba, subordinando-o às suas intenções, à medida que fala com ele e também sobre ele, tornando-o um objeto de um outro discurso que trava com seu interlocutor. O narrador revela a rigidez e a limitação do discurso de Ada, preso a teorias fechadas e afastadas do objeto na sua existência histórica. A explicação das relações de violência entre os homens dada pela ótica biológico-natural camufla as raízes sociais, culturais e históricas da violência, responsáveis pelo seu lado mutável e construído, reforçando apenas o seu aspecto imutável, permanente e universal. Ocorre na fala de Ada o fenômeno de naturalização dos problemas sociais visto que a violência é entendida como "inerente" à condição humana e resultado de "impulsos destrutivos". O discurso de Mandrake-personagem, recuperado por ele mesmo enquanto narrador, também recebe um tratamento crítico. Existem dois sujeitos dentro de um único enunciado, ou seja, Mandrake-personagem, impregnado de violência e afetado emocionalmente, que emite máximas conclusivas sobre a violência e o narrador-Mandrake, já distante temporalmente, que comenta a sua voz e o seu posicionamento anteriores. É a partir do contexto do narrador que a voz de Mandrake-personagem se torna limitada. A concepção sobre a violência, na fala de Mandrake-personagem se acha comprometida visto que o personagem se encontra emocionalmente perturbado. O narrador representa o personagem como problemáti-

co, externando esse julgamento através dos epítetos "deprimido" e "com o coração pesado". Mandrake-personagem, emitindo a máxima "a violência está em toda parte" também processa uma naturalização do social, visto que, transfere para a natureza problemas sociais produzidos nas relações concretas entre os homens. Porém, essa visão biológica do objeto não é compartilhada pelo narrador que demonstra claramente que é somente a partir da visão de um sujeito problemático que ocorre a homogeneização de causas para fenômenos independentes. Em última instância, o narrador demonstra que é o olhar doente e míope do homem que transfere a doença social produzida historicamente para o reino da natureza. A partir das críticas empreendidas às vozes de Ada e de Mandrake-personagem, a visão social de mundo do narrador se esclarece, mas não conclui nada em absoluto. Esse caráter aberto e crítico do posicionamento do narrador que percebe o objeto como não explicável por teorias fechadas e como não apreensível a partir de uma ótica cujo distanciamento crítico é zero, é endossada pelo contexto narrativo maior de AGA que não apresenta conclusões fechadas ou visões passionais sobre a violência social.

A transmissão da palavra do outro através de uma forma avaliativa caracteriza de uma maneira geral a orientação do contexto narrativo do narrador em relação à fala dos outros personagens. A passagem seguinte formaliza bastante claramente esta orientação crítica do narrador em relação à voz do outro (policial Raul), uma vez que nela surgem posicionamentos diferentes sobre o objeto do discurso — o criminoso — percebido de modo diferente de acordo com o campo de visão de cada sujeito.

"Na época de Sófocles", continuou Raul, imperturbável, "de Platão, se você prefere, não havia propriamente uma escola de criminologia. O criminoso era torturado, marcado, mutilado ou morto".

"É isso mesmo que tem que ser feito com um filho da puta desses".

"Através dos séculos, mesmo depois que o cristianismo se difundiu pelo mundo, essa situação se manteve. Aliás, piorou, pois a partir do século XIII, com os tribunais de inquisição, o criminoso além de morto ia para o inferno. O encarceramento como proteção e disciplina social só surgiu no século XVIII. Isto é uma teoria, digamos, clássica — reabilitação com penitência. Estás me ouvindo?"

Eu ouvia irritado e impaciente, deixava Raul falar, pois queria a ajuda do policial para fazer o que a minha imaginação estava criando. Eu me via cravando a Randall na subclávia de Fuentes e o sangue esguichando como um repuxo da Praça Paris, que gostava de olhar, quando criança. Raul, dizia, enquanto isso, que com a ascensão da burguesia surgira a escola neoclássica, da livre escolha do mal, e depois, no século XIX a escola italiana, a volta da idéia do pecado, da corrupção voluntária em que a pena tinha como objetivo a reforma do homem. Depois veio a escola analítica, a da múltipla causalidade, o crime gerado por fatores vários que interagem reciprocamente. Raul, por ser tira, uma profissão de pouco prestígio, gostava de exhibir cultura.

"Vai para o inferno, Raul, estou interessado no Fuentes, as tuas teorias que se fodam". (AGA, p.93-94).

Nessa passagem temos duas orientações avaliativas em relação ao criminoso (o referencial é o matador profissional Camilo Fuentes que feriu Mandrake e sua companheira). Na fala do policial Raul temos o criminoso reificado e destacado da existência histórica, existindo somente a partir do discurso científico da Criminologia. Por outro lado, na fala do narrador temos a presença do criminoso não como uma imagem lingüística e cientificamente construída, mas enquanto um ser humano

real, visível e palpável. A existência concreta do criminoso no plano do narrador se realiza devido à interação, via violência, entre Mandrake e Fuentes e em virtude da recusa por parte do narrador de apreender Fuentes pela ótica do discurso científico que estabelece um distanciamento entre sujeito e objeto. O narrador subordina o discurso de Raul ao seu contexto narrativo, interrompendo a fala direta do policial e passando a transmitir apenas o conteúdo dessa fala por intermédio da modalidade do discurso indireto. O narrador, incorporando o enunciado do outro ao seu contexto narrativo, e relatando didaticamente o conteúdo desse enunciado, implicitamente demonstra que o discurso do outro não precisa de um sujeito específico que o enuncie. A orientação teórico-generalizante da fala do policial não dá conta da situação ficcional porque dilui o sujeito (Raul), o objeto (Camilo Fuentes) e não considera o interlocutor (Mandrake) como uma presença ativa e concreta. A avaliação depreciativa em relação à fala científica de Raul, demonstra que as teorizações tornam-se, muitas vezes, desvinculadas das realidades individuais porque generalizam, perdendo o particular, ou seja, o próprio homem único e irrepetível, construído e construindo-se a cada situação sócio-histórica determinada e específica. O contexto narrativo maior de AGA engloba esses discursos generalizantes para demonstrar-lhes a limitação em relação ao alcance da verdade histórica.

A formalização artística da figura do criminoso em AGA não corresponde à figura do marginal delinqüente, criada e reproduzida nos vários discursos nacionais veiculados, principalmente, pelos meios de comunicação de massa. Aí, o criminoso, geralmente é visto a partir das lentes de uma ideologia "biolo-



gizante". Ele representa a parte doente do social que deve ser extirpada, afastada ou tratada para o bom funcionamento do "organismo social". O universo romanesco de AGA não endossa essa ideologia visto que a fábula do romance focaliza explicitamente o intercâmbio entre negócios ilícitos, negócios lícitos e estado. A partir daí, a caracterização tradicional do criminoso, como a única espécie problemática, e doente moralmente, resulta totalmente improcedente porque as negociatas envolvem indivíduos representantes da elite dirigente, dominante e guardiã da ordem-social. O sujeito, tipicamente caracterizado como delinqüente nos vários discursos que perpassam o cotidiano nacional, é percebido em AGA mais como vítima do que como vilão. Revela-se ainda a questão da utilização do delinqüente pelo sistema. Este o elege como delinqüente para melhor controlá-lo e usá-lo. Teoricamente, o sistema é contra ele, mas na prática dele se serve para viabilizar as ligações entre negócios ilícitos e negócios lícitos. Trabalho contra e com ele, manejando-o e criando a delinqüência controlável. Nas passagens seguintes temos a denúncia através do narrador da questão da utilização da delinqüência:

Depois de tentar várias profissões, logo que saiu da Funabem, Mateus fora trabalhar com um grupo, integrado por oito homens, que dava proteção a comerciantes em São João do Meriti. O chefe do grupo, conhecido como cabo Eronides, havia sido soldado da PM, de onde fora expulso por homicídio. Eronides orgulhava-se de nunca ter matado um inocente. "A gente tem que ter certeza de que o cara é mesmo um assaltante peçonhento. Só então a gente vai lá e justiça ele". Mateus participou, com o grupo da morte de quarenta e oito "vagabundos e bandidos". Havia outros grupos operando na

Baixada. Eram conhecidos como "polícia mineira" e nenhum era tão respeitado pela sua confiabilidade quanto o grupo de Eronides. (AGA, p.235-236)

Depois que se despediu do senador, Lima Prado foi ao encontro de Mônica, acompanhado apenas de um segurança, o capitão-Virgulino — que não era capitão, nem mesmo servira nas forças armadas, apenas era magro, moreno, usava óculos e lembrava o Cangaceiro Lampião, um jovem silencioso, que fora trabalhar na casa de Lima Prado logo que saíra, aos dezoito anos, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, onde fora internado aos oito anos, como delinquente. (AGA, p.204).

Nessas passagens, o narrador se utiliza de uma linguagem referencial, apontando diretamente para a realidade extraliterária. Através dos personagens Mateus e Virgulino, problematiza-se uma realidade nacional que consiste na utilização de ex-detentos para a criação ou consolidação de sociedades criminosas, lideradas muitas vezes por indivíduos pertencentes à classe dominante (Thales de Lima Prado em AGA), demonstrando que a reclusão em casas de correção não diminui a taxa de criminalidade e não recupera o indivíduo. Virgulino, Mateus, Camilo Fuentes, Rafael e tantos outros integrantes do universo ficcional de AGA representam o delinquente transformado em ilegalidade controlada, servindo de sustentação ao crime organizado.

A formalização artística do criminoso em AGA; especialmente do personagem Camilo Fuentes, matador profissional no nível fabular, realiza-se por intermédio de uma forma composicional que percebe o criminoso como um ser complexo, provido de autoconsciência e, principalmente, de discurso próprio. Camilo

Fuentes é apresentado quase que exclusivamente a partir do contexto narrativo do narrador que se utiliza do discurso indireto livre para transmitir a voz e a visão social de mundo do personagem. Esse tipo de transmissão artística da voz do outro leva ao apagamento parcial das fronteiras entre discurso citante e discurso citado, propiciando a criação de campos de convergência ideológica entre as duas vozes que soam a partir do mesmo enunciado. A compreensão do outro se realiza mediante as relações intersubjetivas plasmadas por intermédio da palavra, demonstrando que a apreensão do outro só se viabiliza quando o outro é entendido como um sujeito portador de uma consciência lingüístico-ideológica capaz de interagir em e com outras consciências sociais. Camilo Fuentes apesar de exercer uma função altamente tipificante, é apreendido pelo narrador e pelo contexto narrativo maior de AGA como um sujeito complexo, portador de uma visão social de mundo, plasmada num discurso social específico e próprio. A passagem seguinte formaliza as relações intersubjetivadas travadas entre o narrador e Camilo Fuentes através, principalmente, da apreensão da consciência ideológico-lingüística de Camilo Fuentes pelo uso do discurso indireto livre:

(....) Fuentes fez um balanço de sua vida. Vivia num país que odiava, no meio de pessoas que desprezava e que eram seus inimigos. Por que? Devia haver alguma razão. Não era apenas porque tinha um emprego, de que gostava, principalmente quando eram brasileiros os que tinha que matar (Talvez eu esteja sendo injusto com ele, na verdade as motivações de Fuentes eram mais complexas do que eu supus no princípio, quando comecei a tentar compreendê-lo). Sabia que matar era uma coisa torpe. Mas não haviam matado o seu pai? A vida não passava

de uma luta de vida ou morte entre as pessoas. Entre os animais. Entre os povos. Entre as forças da natureza. (AGA, p.130).

Finalmente, analisaremos uma última passagem do romance AGA na qual se concretiza um discurso cujo objeto é o criminoso, emitido por Sette Neto, professor catedrático em Direito Penal, tendo como audiência social próxima os personagens Mandrake e o policial Raul:

"Psicóticos somos todos nós", o Dr. Sette Neto tirou os óculos. "Não, não é bem isso. Há um certo tipo de homem que é capaz de cortar o pescoço de mulheres sem ser psicótico, entre aspas, e outro que, sendo, aspas, psicótico, aspas, não é capaz de cortar o pescoço de uma galinha. Não, não, nada de categorias rígidas. O que quero dizer é que não é muito difícil saber quem, tendo a oportunidade — a faca na mão e o pescoço à disposição — corta e quem não corta. E, ao cortar, a paixão que põe no gesto também nos diz muita coisa sobre ele, ou ela, sua visão de mundo e do Outro, sua ideologia cósmica, sua interpretação da realidade. O tema tem fascinado os artistas desde que o homem desenvolveu uma linguagem mais complexa para expressar as intrincâncias da sua essência. Todos os grandes personagens da literatura, vejam bem, são assassinos. Começando por Caím — a Bíblia é um livro de histórias de homicidas — e seguindo com Ulisses, Édipo, Eletra, Othelo, Macbeth, Raskolvinov, Sorel e por aí afora". Sette Neto colocou os óculos contra a luz e examinou as lentes. "Quando prende um assassino Raul, você não fica curioso em saber o que o faz diferente dos outros? O etos, o patos ... São diferentes, não são?"

"Precisamos falar mais sobre isso doutor, mas temos gente esperando na Delegacia", eu disse: Eu não agüentava mais um minuto naquele lugar.

"É uma pena", disse Sette Neto. O legislador levou-nos até a porta, claramente desapontado. "O laudo estará pronto amanhã". (AGA, p.196).

Essa passagem possui como referencial imediato o assassinato de duas mulheres e um homem, executado por um matador profissional. A fala de Sette Neto frustra e irrita seus interlocutores (Mandrake e Raul) porque ao invés de se ater à sua função, fornecendo apenas um laudo técnico sobre o crime, passa a divagar e especular sobre crime e criminoso a partir de uma ótica metafísica. O discurso do legista eleva o objeto a um nível demasiadamente abstrato, perdendo sua concretude histórica e o discurso desejado por Mandrake e Raul reduz o objeto a um simples amontoado de veias e artérias cortadas, coisificando-o e, conseqüentemente, também perdendo sua existência histórico-social. Essa avaliação crítica em relação à fala de Sette Neto não engloba a totalidade dessa fala porque existem zonas de contato entre o discurso do personagem e o contexto narrativo maior de AGA. O personagem Sette Neto, ao fazer citações literárias, trazendo para o contexto de seu enunciado obras e personagens antológicas da literatura ocidental, envolvidas diretamente com a violência, está comentando implícita e explicitamente o próprio romance AGA que também se realiza em torno do universo da violência. Processa-se nitidamente um diálogo entre o discurso citado e o contexto narrativo de AGA à proporção que Sette Neto revela a preocupação secular da literatura, incluindo o romance AGA, em formalizar artisticamente a violência humana.

A violência existente entre os homens em AGA não é percebida como algo atávico e/ou inerente ao homem, mas é entendida como resultado, principalmente, das próprias relações sociais que produzem e perpetuam uma estrutura social doente e cruel, baseada na "exploração do homem pelo homem". Essa cons-

tatação pode ser amplamente verificada no todo narrativo do romance, mas utilizaremos um fragmento da fala do narrador que capitaliza na forma artística a "exploração do homem pelo homem":

"O lixo eram restos de comida, em dois latões grandes como barris de petróleo de onde exalava um odor nauseabundo. Levaram os latões para a entrada lateral do restaurante, que dá para a rua Teófilo Otoni. Vários miseráveis estavam esperando. Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galito, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas. Depois de encherem seus sacos plásticos foram embora. Então as mulheres e as crianças retiraram o que ficou, legumes esmigalhados, arroz, massas pastosas. Dos latões, depois de revirados pelas mãos ávidas dos rapinadores, tresandava um fedor ainda mais repugnante. Àquela hora, nos fundos de outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar". (AGA, p.22-23).

Essa passagem literário-referencial encontra ressonância em outras passagens antológicas da literatura brasileira que por intermédio do discurso artístico, também denunciam a crueldade da realidade nacional. O poema "O Bicho" de Manuel Bandeira dialoga diretamente com a passagem citada do romance AGA. Romancista e poeta, embora separados fisicamente, encontram-se através da palavra artística empenhada na luta pelo resgate do humano, embrutecido pelas e nas relações sociais dos homens:

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos

Quando achava alguma coisa,  
 Não examinava nem cheirava:  
 Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
 Não era um gato,  
 Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.<sup>3</sup>

Partindo da análise que efetuamos sobre a formalização da violência no romance AGA podemos afirmar que a violência social concreta, assumindo as mais variadas formas de existência (desde as espetaculares até as microfísicas) e a representada, existindo nos vários discursos sociais, migram para a obra, sendo retrabalhadas pela forma artística que lhes garante uma existência estética. A opção pelo gênero romanesco, possibilita ao autor construir o objeto do discurso — a violência social — a partir de um campo de visão que se esclarece e se organiza com a ajuda de outras perspectivas, visto que o romance, enquanto forma composicional, caracteriza-se principalmente pela incorporação do plurilingüismo social existente na realidade histórica. Por intermédio, portanto, da forma artística romanesca que trava relações com o existente, incorporando-o, o autor cria o novo, ou seja, a violência social fabricada, comentada e ficcionalizada no romance AGA.

A reedição de determinados aspectos do romance policial possibilita ao autor sinalizar diretamente para o universo da violência visto que praticamente toda a literatura policialesca gira em torno da violência. A aproximação do discurso policial "série negra" e de "função desintegrativa" e o afastamento do romance policial de "enigma" e de "função integrati-

va" garantem ao romance AGA, entre outras coisas, empreender uma crítica à razão instrumental, empenhada em afirmar e reafirmar a ordem e a ideologia burguesas.

A formalização da violência, manifestando-se de forma espetacular, permite ao autor desvelar a banalização da crueldade e a coisificação da morte do outro. A retratação de uma espécie de microfísica da violência chama a atenção para uma forma mais sutil e complexa de crueldade que age subterraneamente nos interstícios das relações sociais a nível do cotidiano.

Finalmente, a questão da violência social e da criminalidade como subproduto daquela, são questionadas, colocadas e esclarecidas mediante a transmissão crítica de vários discursos que se posicionam sobre essas duas questões. O objeto — a violência social — multiplica-se, passando a existir de modos diferentes, dependendo do discurso e das lentes pelas quais venha a ser emitido e percebido. Essas vozes ideologicamente diferenciadas, enunciadas pelos personagens que povoam o romance, não são transmitidas obedecendo a uma visão relativista que impede a interação e o conflito entre elas. A visão social de mundo do autor desconhece o relativismo isolacionista, visto que, para se esclarecer, precisa do contato ativo e interacional com as outras concepções sobre o objeto. O autor vai construindo a sua concepção sobre o objeto na medida em que transmite criticamente o discurso do outro, num jogo de distâncias que ora o aproxima ora o afasta da ideologia do outro. A violência no plano ficcional vai se construindo enquanto uma realidade "social" à proporção que se viabiliza nas interações e conflitos estabelecidos entre os personagens e entre estes e o autor.



## NOTAS DE REFERÊNCIA

<sup>1</sup>MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo, Busca Vida, 1988, 222p.

<sup>2</sup>TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do romance policial*. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone Moisés. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, p.93-104.

<sup>3</sup>FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 6.ed., Rio de Janeiro, Edições Graal, 1986, 295p.

<sup>4</sup>BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4.ed., Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973, p.196.

## A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DOS AMORES

#### 4 - A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DOS AMORES

No romance AGA, Rubem Fonseca transpõe para o universo ficcional algumas formas concretas de relacionamentos amorosos, estabelecidas entre os homens enquanto seres sociais e históricos. Essa transposição do social para o plano artístico não se realiza através de um realismo figurativo e fotográfico que anula o sujeito criador, reduzindo-o a um mero copista da realidade, mas se materializa por intermédio de um realismo transfigurador, resultado da visão social de mundo do autor, integralmente estruturada na linguagem constituinte do romance. O autor destaca e singulariza por intermédio da forma romanesca, determinados relacionamentos amorosos, facilmente verificáveis e encontráveis no universo extraliterário, modificando-os, valorizando-os e/ou desvalorizando-os conforme a sua concepção de mundo, seu desejo e sua imaginação criativa. Demonstraremos nesse capítulo que o romance comporta além das relações de violência, anteriormente analisadas, relações sociais de amor que, se não ultrapassam aquelas, também não se manifestam em menor grau. Procuraremos revelar, portanto, que a narrativa de AGA não conta apenas a história dos que ferem e são feridos, mas também a história dos que amam e são amados. A necessidade de amor e a coexistência deste com a violência

são realidades e temas vivenciados e discutidos tanto a nível da prática social dos personagens quanto a nível da narrativa maior que se realiza como comunicação entre o seu sujeito criador (o autor), seu objeto (as práticas amorosas) e seu interlocutor inerente e específico (o leitor). As passagens seguintes, fragmentos da fala do narrador, extrapolam o plano do personagem, funcionando como pequenas sínteses da questão amorosa tratada a nível do romance na sua totalidade:

"Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam". (AGA, p.114).

Igual a Mercedes, a tira federal morta por Fuentes. Igual a Eva. Igual a Berta. Igual a Ada. Igual a Sofia. Igual a todo mundo. As pessoas queriam ser amadas. (AGA, p.259).

(....) As pessoas querem ser amadas, até pelo seu carrasco. (AGA, p.16).

A primeira citação, apesar de se ligar ao contexto imediato do personagem narrador, sinaliza também para o contexto mais amplo da narrativa AGA na medida em que recupera e interpreta o próprio título do romance, *A grande arte*. Essa citação afirma a predominância da ética do amor no plano vivencial do personagem e simultaneamente aponta para a estrutura dialética que suporta o romance onde se estabelece a coexistência conflitante entre o amor e a violência. Na segunda e terceira citações, o narrador, a partir de situações particulares, generaliza e estende a todo ser social a necessidade imperiosa de re-

ceber amor. Nessas duas últimas citações a ética cristã do amor (que consiste em amar o próximo, o outro) fica parcialmente comprometida porque as relações amorosas aí formalizadas na fala do narrador, obedecem a um caminho de mão única, ou seja, orientam-se por uma ética egoísta que consiste na supremacia do indivíduo antes do par, do casal ou do outro. Essas citações apesar de refletirem e sintetizarem boa parte das relações amorosas existentes no universo romanesco, não se ajustam à totalidade de relacionamentos, visto que muitos deles se orientam por uma ética de amor mais totalizadora e menos fragmentada. Para além das divergências sobre as formas sociais de existência social do amor no plano do narrador e no plano do romance, essas citações se destacam porque são apresentadas como máximas e generalizações que, se não recobrem todas as práticas sociais existentes no romance, revelam a existência do amor no universo romanesco que será analisada nesse capítulo a partir de suas múltiplas manifestações.

No romance AGA, as relações amorosas caracterizam-se na sua grande maioria pela ausência de grandes paixões, pela reprodução do modelo heterossexual monogâmico de casal (mesmo dentro dos relacionamentos homossexuais), pela presença de interesse sexual desinteressado de concepção, pela diferenciação do amor dentro e fora do casamento e pela fragmentação do amor, consistindo na separação entre sexualidade e afetividade. Comprovaremos essas características a partir da análise de fatos e situações concretos vivenciados pelos personagens que realizam o romance. Além disso, analisaremos também alguns casos que vão de encontro a essas características para demonstrar que o romance AGA se constitui num espaço democrático e gene-

roso que abriga as mais variadas formas de amor. Passaremos a analisar as relações amorosas que chamamos de: 1) amor-paixão mitigado; 2) amores felizes; 3) os amores do narrador; e 4) as relações amorosas dentro e fora do casamento.

### AMOR-PAIXÃO MITIGADO

O historiador Denis de Rougemont em seu livro *O Amor e O Ocidente*<sup>1</sup> trabalha essencialmente com a questão do amor-paixão, historiando a sua origem pagã, associada posteriormente, no século XII, à ordem herética Cátara, analisando sua incorporação, desmitificação e profanização pela literatura ocidental (poesias trovadorescas, romance de Tristão e Isolda, romantismo, realismo, naturalismo e literatura de massa) e revelando sua influência negativa na vida amorosa do homem ocidental. O historiador se detém na análise dos romances que contam a história do amor-paixão de Tristão e Isolda, demonstrando que esse tipo de relação amorosa, ligando-se inicialmente a uma dada infra-estrutura mental religiosa (amor cátaro predominantemente da criatura para o criador, objetivando a união espiritual ao criador, depois da morte do corpo, causada pela paixão-amorosa), perde seu caráter sagrado, profanizando-se e fundando um tipo de relação amorosa entre o homem e a mulher, baseada no amor-paixão. Esse modelo de relação amorosa, segundo Denis de Rougemont, é apenas uma fabricação discursiva que, desprovida de seu caráter sagrado, corrobora para frustrar os relacionamentos amorosos dos indivíduos que, enredados na teia dessa falsidade ideológico-literária, anseiam por vivenciar grandes paixões e grandes aventuras, incompatíveis com a rea-

lidade. O historiador pretende, através de seu livro, desalienar o homem ocidental, preso a um mito (o amor-paixão) que perdeu sua dimensão sagrada e do qual se tornou vítima porque se revela no máximo um "Tristão com várias Isoldas", vivendo sucessivas "paixões" que não se alçam além da esfera do instinto e do desejo, apartados de uma relação integral e total que comporte, além da paixão, o amor fraterno, construção, desvelo e ternura. A passagem seguinte vem comprovar o interesse ético-moral de Denis de Rougemont em prol da desmistificação do amor-paixão:

Não pretendo aqui combater a paixão: li-mito-me a descrevê-la e a "recitá-la", como Montaigne, embora saiba muito bem que não convencerei uma só vítima do mito profano. Mas era preciso demonstrar, através de alguns traços, como essa paixão provoca determinadas fatalidades psicológicas cujos efeitos não são questionáveis. Quer sejamos partidários de uma, quer de outra, devemos admitir que *a paixão arruína a própria idéia do casamento numa época em que se decide apostar que o casamento se baseia, precisamente, em valores concebidos por uma ética de paixão.*

Certamente seria exagerado dizer que a maioria dos homens contemporâneos é vítima do delírio de Tristão. Poucos têm sede bastante para beber o filtro, e pouquíssimos são eleitos pelo destino para sucumbir ao tormento exemplar. Mas todos sonham ou deliram com isso. E por mais tênue e apagada que esteja a marca do mito primitivo, eis aí o segredo da inquietação que atormenta os casais de hoje. Nada repugna tanto a consciência moderna do que a idéia de uma limitação voluntariamente assumida; e nada a lisonjeia mais do que a miragem de uma infinita libertação que a lembrança do mito suscita. As análises anteriores representam uma tentativa ambiciosa de *tomar consciência* do fenômeno; mas sinto que elas me levaram ao ponto em que já se tornam desagradáveis: amamos demais as nossas ilusões para suportarmos que nos falem delas ...<sup>2</sup>

No romance AGA, as relações amorosas não são orientadas, na sua grande maioria, por uma ética do amor-paixão (arbatador, inacessível, irracional, idealizador dos amantes, trágico e ligado à infidelidade), mas, geralmente, caracterizam-se pela dimensão da amizade, da ternura ou pelo cálculo e interesse ou, ainda, pelo viés biológico com predominância do instinto sexual. Porém, apesar de majoritariamente as relações amorosas não se guiarem pelo amor-paixão, este existe no universo romanesco, ainda que em escala diminuta. A presença do amor-paixão em AGA causa estranheza e descompasso em relação às outras manifestações de amor, que na sua grande maioria, estruturam-se em torno de múltiplas ligações breves, amantes acessíveis, racionalidade, opção pelo não sofrimento e ausência de elemento trágico. O amor-paixão em AGA se encontra formalizado em uma pequena narrativa contada por um personagem secundário (português em Corumbá) ao narrador Mandrake. Segue a narrativa para posterior análise:

"O senhor já amou alguém?", perguntou o português.

"Todo mundo já amou, uma vez pelo menos", eu disse.

"Todos não, nem todos. E amar, só se ama uma única vez, disse Alberto". Vim para cá seguindo uma mulher, uma deusa, uma santa. Ela havia entrado, um dia, em nosso restaurante, em Belém do Pará. Assim que a vi apaixonei-me perdidamente, era ainda uma menina, de quinze anos. Servi-a à mesa sem que ela me olhasse um mísero instante sequer. Perguntei à Senhora que a acompanhava, e que depois soube ser sua tia, de onde eram. Eram de Corumbá, respondeu-me a tia. Logo saíram. Não pude esquecê-la e não me envergonho de confessar que passava as noites a chorar de sofrimento. Emagreci e cheguei a cuspir sangue".

Alberto levantou o copo como se estivesse a brindar o fato de ter chegado a



cuspir sangue por amor. "Eu estava tão ensandecido que abandonei a mãezinha — que Deus a tenha, junto com meu pai, no céu e vim para Corumbá atrás da moça".

A garrafa esvaziara. Pedimos outra ao garçom. "Quando cheguei aqui procurei-a por toda a parte. Abri este restaurante, economizei, prosperei, ganhei dinheiro, mas meu coração sangrava como o de um mendigo sem uma sopa fria para tomar. Um dia, um dia inesquecível, ao passar pela porta de uma igreja, vi um casamento. A noiva, toda vestida de branco, com uma grinalda de botões de laranjeira e um longo véu de renda seguro por dois pagens, um menino e uma menina, caminhava como uma princesa pela nave da igreja. Quando vi o seu rosto senti algo terrível, como se um raio tivesse se abatido sobre a minha cabeça. A noiva era ela, a mulher dos meus sonhos. Saí da igreja como um cego, um morto desesperado, cambaleando, e assim fui até o rio e nele atirei-me com a esperança de me afogar ou ser devorado pelas terríveis piranhas".

A essa altura da narrativa, Alberto fez uma cara tão compungida que parei no meio a primeira garfada do pintado que acabara de ser servido. Seria uma indelicadeza degustar a comida ante tanto sofrimento.

"Mas essa é uma história feliz," disse Alberto, mudando de semblante. "Não me afoguei, pois nasci à beira do Elvas, onde aprendi a nadar, e as piranhas não quiseram comer a minha carne desventurada".

Amor, o português sabia, era desvelo, respeito, mas também paciência. O mundo dava voltas. Seis meses depois do casamento, o marido da moça, que estava a pescar no pantanal, caiu dentro d'água e como não sabia nadar, afogou-se. Alberto esperou um ano antes de começar a lhe fazer a corte. (...) Saí do restaurante no estado de embriaguez que me deixava feliz. Além do mais gostava de histórias de amor que terminassem bem, como a do português. (AGA, p.118-119).

Essa narrativa de amor-paixão conjugado a amor-feliz, funciona como contraponto às outras manifestações de amor no romance AGA, projetando-se do todo narrativo pelo caráter estranho, anacrônico, mítico e também desejável que adquire em relação às outras práticas amorosas vivenciadas no todo nar-

rativo, desprovidas e despojadas de amor-paixão. O estranhamento e o descompasso provocados por essa pequena narrativa no todo do romance são causados principalmente pela linguagem romântica clichêizada e pelo tipo de relação amorosa que se cristalizam nessa narrativa e que se opõe diametralmente ao restante do romance. Essa narrativa se realiza mediante a permanência de certos elementos ideológico-formais (amor-paixão e linguagem romântica) que a tornam anacrônica, independente, destacada e separada do todo narrativo e também mediante a ruptura parcial com esses elementos que possibilitam a sua assimilação e incorporação ao todo narrativo. O amor-paixão realizado nessa pequena narrativa retoma em parte o tipo de relação amorosa fundado pelos amantes "Tristão e Isolda" a que nos referimos no início desse subcapítulo, visto que na história do português existem obstáculos que impedem a realização do amor (dama indiferente, paradeiro desconhecido e dama inacessível porque casada), existe o sofrimento, o "pathos" físico e emocional (o protagonista emagrece, cospe sangue, chora, sangra), existe irracionalidade (o protagonista ensandece, desespera, tenta suicídio) e ocorre a divinização e idealização da amada (santa, deusa, princesa). Todos esses elementos arrolados são típicos de narrativas que giram em torno do amor-paixão e formam um conjunto que destoa do universo de relações amorosas em AGA onde predominam relacionamentos despojados de amor-paixão. Por outro lado, na narrativa passionnal do português ocorre também a ruptura visto que essa narrativa não reproduz integralmente o tipo de relação amorosa fundada por "Tristão e Isolda" porque entre outras coisas, possui um final feliz, é despojada de elemento trágico (os amantes não morrem)

não ocorre a infidelidade, componente estrutural de narrativas que retomam os romances que contam a história de "Tristão e Isolda". A pequena narrativa, portanto, realiza-se mediante a permanência e a ruptura em relação a um tipo de relacionamento amoroso sucessivamente reeditado pela literatura ocidental. Os elementos que provocam a ruptura são diretamente responsáveis pela viabilidade da relação como também neutralizam o caráter estranho da narrativa. O amor-paixão mitigado encontra espaço para existir dentro do conjunto de relações amorosas existentes no universo de AGA. A ausência de ruptura, inviabilizaria a relação e tornaria impossível a sua assimilação pelo contexto narrativo visto que uma história que reeditasse integralmente o modelo de amor-paixão soaria falsa, artificial e convencional no contexto narrativo maior do romance. O amor-paixão, arrebatador, irracional (modelo "Tristão e Isolda") é complementado e salvo pelo amor "desvelo", "respeito" e sobretudo "paciência", conforme as palavras do narrador (modelo "Ulisses e Penélope") realizando assim uma relação onde se conjugam amor-paixão e amor-construção, tornando possível uma relação feliz, desprovida de vítimas, tragédia e infidelidade, elementos estruturais nas narrativas que reeditam integralmente o modelo "Tristão e Isolda". A narrativa do português também adquire um caráter estranho à proporção que é vasada através de uma linguagem romântica clichêizada que destoa do conjunto lingüístico do romance AGA. Além disso, essa narrativa tornada convencional porque plasmada por uma linguagem cristalizada, torna-se objeto de comentário na fala do narrador que através do humor, ressalta-lhe determinados elementos melodramáticos construídos em torno do "pathos" amoroso. Porém essa transmis-

são humorística da narrativa não corrompe totalmente sua integridade visto que o narrador a resgata quando externiza sua simpatia em relação a ela. Esse resgate operado no plano do narrador se projeta a nível do contexto narrativo maior de AGA, demonstrando que aquela narrativa, apesar de vasada numa linguagem convencional que lhe imputa um certo caráter de fabricação discursiva, funda um tipo de relação amorosa tão possível e tão verossímil quanto as outras relações amorosas existentes no universo discursivo de AGA. Aí, abre-se, um espaço, mesmo que diminuto e parcialmente independente da história central para a realização de uma história de amor feliz, esclarecendo desse modo, que no universo romanesco, para além da violência, do desamor e das relações epidérmicas e superficiais, existem, mesmo que no singular, relações de amor mais duráveis e estáveis vivenciadas por alguns personagens. Essa pequena narrativa assume um caráter exemplar, subversivo e utópico à proporção que une duas realidades tornadas antagônicas na consciência ocidental, ou seja, conjuga amor-paixão (modelo "Tristão e Isolda") com amor-construção (modelo "Ulisses e Penélope") dentro do casamento. O autor, viabilizando esse tipo de relação amorosa, não endossa e não reproduz o eterno conflito entre amor-paixão e amor no casamento que tem servido de enredo para uma boa parcela da literatura ocidental. O autor afirma sua liberdade e originalidade à proporção que através da forma artística torna possível no plano da práxis social (vivência amorosa do português) a conjugação do amor-paixão com o amor-construção. O romance AGA se constitui enquanto um espaço democrático e generoso onde coexistem as mais diversas formas de amor, inclusive a do amor-paixão, diagnosticado como uma

espécie em extinção na sociedade contemporânea.

### AMORES FELIZES

No romance AGA formalizam-se algumas outras histórias de amor feliz que, embora desprovidas de amor-paixão, manifestam-se mais duradouras e estáveis, contrapondo-se também às outras relações amorosas, majoritariamente breves e superficiais, predominantes no romance. A presença quantitativamente menor do amor feliz e de relações harmônicas estáveis não implica em uma desvalorização dessas relações amorosas mas, antes, indica que o universo "hegemônico" de ligações breves e epidérmicas não é absoluto. A presença, mesmo que em escala diminuta de amores felizes e estáveis funciona como contraponto concreto à situação hegemônica, relativizando-a, revelando-lhe a fragilidade e desnudando o seu caráter não absoluto.

Analisaremos as relações amorosas estabelecidas entre os personagens Camilo Fuentes (matador profissional) e Miriam (prostituta) e entre os personagens Ada (ex-companheira do narrador) e Wexler (advogado e sócio do narrador), procurando demonstrar que esses relacionamentos se fundam num modelo de amor baseado no respeito, na ternura e na confiança. A relação Camilo Fuentes e Miriam é mais desenvolvida que a relação Ada e Wexler, visto que esta última acarreta sofrimento para o narrador que prefere deixá-la no nível do provável, sem detalhá-la e materializá-la.

A relação de Camilo Fuentes com o sexo oposto em AGA orienta-se, na sua grande maioria, por um modelo assimétrico que garante a total submissão da mulher em relação ao homem.

Esse tipo de relacionamento amoroso baseado numa hierarquia rígida encabeçada pelo elemento masculino se viabiliza nas práticas amorosas do personagem porque ele escolhe e seleciona companheiras e parceiras que reproduzem e reafirmam este modelo de divisão. Os relacionamentos amorosos do personagem além de reproduzirem um modelo assimétrico que estabelece rígidas fronteiras entre o comportamento masculino, valorizado pela autoridade, poder e ação e o comportamento feminino, reduzido à submissão, docilidade e passividade, enquadram-se também no modelo vigente no mercado sexual que fragmenta as relações amorosas, separando sexualidade de afetividade. Aqui, o parceiro também é apreendido fragmentariamente visto que sofre um processo de reificação, transformando-se em objeto cujo valor é dado e estipulado pelas leis do mercado sexual. A passagem seguinte capitaliza o tipo de relação amorosa baseada no modelo assimétrico que caracteriza a grande maioria dos relacionamentos de Camilo Fuentes:

(....) Fuentes se postou com as pernas abertas sobre o corpo reclinado de Zélia. Verificou embevecido que o seu pênis endurecia atingindo enormes proporções. Ele era um homem, pensou com orgulho, deitando-se sobre a mulher, penetrando-a com violência; ia fazer aquela cadela gozar mil vezes. Os movimentos vigorosos de Fuentes faziam o suor pingar da sua cabeça sobre a face e os olhos de Zélia, cobrindo a visão da mulher com uma lente líquida ardente que tornava disforme a figura do homem curvado sobre ela. Consciente do que fazia, Fuentes ouvia altivo o estalar dos ventres alagados juntando e separando: ele era um índio puro, capaz de foder qualquer mulher horas seguidas. Zélia, com prazer e medo, temia e desejava desfalecer de exaustão e gozo. Sempre encontrara homens que ficavam pouco tempo na cama e logo se desinteressavam dela. Sempre sonhara com alguém como Fuentes. Fingiu que gozava mais

uma vez, sentindo um prazer diferente, de satisfazer e servir o homem. "Sou sua escrava", disse, e isto pareceu dar ainda mais forças a Fuentes. Seus braços envolveram a mulher como se fosse partir-lhe as costelas, seu corpo arrojou-se contra o dela em violentos arremessos que fizeram-lhe doer todos os ossos principalmente os do púbis. (AGA, p.102).

A relação amorosa entre Camilo Fuentes e Zélia, formalizada nesse fragmento, demonstra claramente que se restringe a um intercuro sexual cujos sujeitos reproduzem condutas sexuais pré-estabelecidas que estipulam o papel ativo para o homem e o passivo para a mulher. Camilo Fuentes manifesta uma atitude egocêntrica, transformando-se em espectador de si mesmo, utilizando-se de sua parceira como meio de afirmar e reafirmar uma imagem positiva de si mesmo. O ato sexual, para Camilo Fuentes, é solitário, visto que o referente não é uma mulher especial, singular, mas pode ser "qualquer mulher", indicando que a referência é antes de tudo a auto-sexualidade que para manifestar-se utiliza-se do outro enquanto "qualquer outro". Já, o personagem Zélia reproduz estereótipos femininos, comportando-se passivamente, anulando-se para satisfazer o parceiro. O personagem anula a sua vontade e o seu querer, comportando-se teatralmente (ato de fingir o orgasmo) para valorizar o parceiro. Porém, apesar de Camilo Fuentes e Zélia reproduzirem estereótipos masculinos e femininos eles são dotados de linguagem própria, ideologia e consciência. O universo ideológico dos personagens não é dado tão somente a partir de uma visão de fora (narrador onisciente que detém uma série de conhecimentos sobre os personagens), mas se concretiza a partir de uma interação entre visão de fora e visão de dentro, ou

seja, a posição do narrador oscila entre uma visão de fora que permite descrever a cena amorosa objetivamente a partir do factual e também unir em um mesmo enunciado a ideologia e a linguagem dos personagens, esclarecendo-lhes as diferenças mediante os contrastes, e uma visão de dentro, instalada na própria consciência dos personagens, preservando-lhes a individualidade e a especificidade. A relação amorosa estabelecida entre Camilo Fuentes e Zélia não é formalizada exclusivamente a partir de um narrador espectador que analisa objetivamente, separado da ação, mas se realiza também a partir dos próprios sujeitos da ação que se revelam simultaneamente atores e espectadores, representando papéis socialmente estipulados ora para si mesmos ora para o outro. Apesar dessa formalização da autoconsciência dos personagens, o relacionamento entre eles é direta e majoritariamente condicionado por uma gramática sexual socialmente construída que estabelece fronteiras rígidas entre condutas sexuais masculinas e femininas, anulando, completamente, a possibilidade da emergência de um relacionamento de dimensão interindividual onde as práticas amorosas-sexuais são antes de tudo uma negociação entre o par que pode ou não endossar papéis sexuais pré-estabelecidos socialmente.

Por outro lado, contrastando com essa ligação que separa sexualidade de afetividade, ocorre no plano do personagem Camilo Fuentes um relacionamento amoroso com o personagem Miriam que se concretiza enquanto uma ligação harmônica baseada no amor-construção, realizado paulatinamente a partir de negociações travadas e estabelecidas entre o casal.

Essa relação amorosa se materializa no romance AGA através de uma pequena narrativa transmitida pelo narrador que



apresenta a evolução cronológica do amor vivido pelo par (nascimento, desenvolvimento e separação, causada pelo assassinato de Camilo Fuentes). A efetivação da ligação entre Camilo Fuentes e Miriam revela que o universo romanesco de AGA se realiza enquanto reino do possível porque torna exeqüível uma relação amorosa entre um matador profissional e uma prostituta, habituados a orientar suas relações amorosas e sociais através de leis de mercado onde o outro é transformado em coisa. A narração da relação de Camilo Fuentes e Miriam se detém em determinadas situações vivenciadas pelo par que evidenciam um processo de transformação sofrido pelos amantes que viabiliza a ligação amorosa. O narrador, através principalmente do discurso indireto, narra a história de amor entre Camilo Fuentes e Miriam, avaliando, valorizando e enfatizando as transformações sofridas pelo par, detendo-se mais especificamente em Camilo Fuentes que através do amor modifica-se substancialmente. Os personagens tipos (matador profissional e prostituta) se transformam, perdendo sua tipicidade plana e previsibilidade, revelando-se como sujeitos da ação que se estabelece antes como ligação de ordem interindividual e não somente como relação intersexual baseada na irremediável diferenciação de condutas sexuais para o homem e para a mulher. Segue a narração da ligação amorosa:

(....) Quando ia de uma prateleira para outra, empurrando um carrinho de compras vazio, a mulher tirava os óculos; pela maneira de caminhar percebia-se que ela se acreditava bonita e atraente. Seu corpo-maduro era agradável e o rosto, com ou sem óculos, exibia uma sensualidade satisfeita e digna. Não demorou a perceber que estava sendo observada por um homem jovem que examinava as

mercadorias e as pessoas virando o rosto de maneira extravagante, como se sô enxergasse de uma das vistas. Ela não tinha mais ilusões românticas, já tivera a sua quota de homens daquele tipo e seu coração não mais batia alvissareiro, como quando era menina, mas era sempre deleitável e animador sentir o interesse de um homem, ainda mais tendo a graça bruta das pessoas robustas e ingênuas.

(....) Sentiram a euforia que ocorre no início de um relacionamento com pressunções eróticas identificadas reciprocamente. Miriam agora andava pisando cuidadosamente com a planta do pé. Fuentes colocara-se de maneira a que ela ficasse à sua direita. Os olhares de ambos para as prateleiras passaram a ser menos intensos — estavam interessados principalmente um no outro, Fuentes concentrando seu olho singular em Miriam, principalmente no corpo dela. O rosto da mulher podia ser feio, os rostos feios eram sempre, ou quase sempre, expressivos, mas o corpo tinha que ser como ele gostava, coxas grossas e duras, bunda pequena e arrebitada, barriga lisa, os seis maiores do que a palma de sua mão. (AGA, p.137-138).

Às quatro horas e cinco minutos Miriam chegou ao Bragança e subiu ao quarto de Fuentes. Usava um vestido vermelho, que não era muito novo mas a fazia sentir-se bem, e sapatos de salto alto. Seu rosto estava pintado. Agora parece uma puta, pensou Fuentes com desgosto. (AGA, p.139).

"Ninguém percebe que você é cego de um olho".

"Eu percebo. Isso é que importa. E não é para ficar bonitinho. Quero que os outros se fodam".

"Eu também?"

"Não é uma sensação boa ver sô de um lado".

"Eu também?"

"Você também o quê?"

"Eu também que me foda?"

"Você é diferente". Fuentes até então desprezava todas as mulheres brasileiras com quem se envolvera. Agora respeitava uma, que era prostituta.

"Ex", corrigiu Miriam, "desde que te conheci não fiz mais michê nem cafitrineu". (AGA, p.222)

Enquanto minha vida sentimental se dete-

riorava, Fuentes e Miriam chegavam a uma harmonia perfeita, se é que isso poderia existir entre homem e mulher. Fuentes sempre tivera um grande desprezo por todas as mulheres com quem se envolvia, mas seu relacionamento com Miriam havia adquirido agradáveis e inesperados contornos cerimoniais. Um dia, no Lisboaeta, ele puxou a cadeira para Miriam, sentar-se (ela quase não percebeu o gesto insólito de delicadeza) e depois passou a demonstrar consideração e respeito de outras formas. Apenas na cama a relação deles continuava sendo primária, ele dominando, usando força animal. Mas mesmo ali, Miriam, aos poucos, começou a mostrar a Fuentes o regalar delicado de certos prazeres mais sutis. Um dia, enquanto se olhavam nos olhos (os três olhos que havia entre eles), Fuentes disse a Miriam o que nunca havia dito a mulher alguma: "eu gosto de você". (AGA, p. 277).

Eles haviam decidido plantar milho e feijão, criar algumas rezes. "O lugar é lindo, não tem luz elétrica, de noite a gente vê todas as estrelas do céu".  
(....) "Eles chegaram num jipe. O Camilo estava consertando o telhado da casa. Os homens estavam armados de carabinas e metralhadoras, e mesmo depois de Camilo ter rolado e caído no chão eles continuaram atirando, uma coisa horrível. Ele ficou tão deformado, que não dava para ver o rosto dele". (AGA, p.294)

Em todos esses fragmentos que apresentam a história de amor entre Camilo Fuentes e Miriam a presença do narrador é uma constante, mesmo quando os sujeitos da relação amorosa se revelam através do discurso direto. O narrador, majoritariamente, utiliza-se do discurso indireto, analisando e sistematizando, para o seu interlocutor, o universo ideológico dos sujeitos a partir de suas falas e comportamentos visíveis. O uso do discurso indireto, incorporando falas e idéias dos sujeitos, revela simultaneamente que o narrador tanto os transforma em objetos a serem analisados quanto os percebe como sujeitos porque dotados

de linguagem e idéias próprias que são retransmitidas pela fala do narrador. Esse processo de análise que não reduz a individualidade dos sujeitos, permite que o narrador ora se afaste, preservando suas diferenças ideológicas, ora se aproxime dos sujeitos na medida em que estabelece com eles relações dialógicas via linguagem. Essa aproximação através da linguagem permite ao narrador vivenciar, no plano da interação dialógica, uma história de amor feliz à proporção que a narra, selecionando situações que efetivam uma ligação harmônica. Embora o narrador enfatize sua descrença em relação a ligações amorosas harmônicas ("Fuentes e Miriam chegavam a uma harmonia perfeita, se é que isso poderia existir entre homem e mulher") e introduza comentários jocosos e satíricos no desenrolar da narração (os três olhos que havia entre eles) que destabilizam a seriedade, esta narrativa de amor feliz revela o plano do desejo do narrador que narra o que deseja e não somente o que observa, pratica ou vivencia na sua práxis social. Essa narrativa de amor feliz entre Camilo Fuentes e Miriam vai ao encontro da narrativa de amor-paixão mitigado entre o português e sua esposa (analisada anteriormente) demonstrando que no plano da fala, no plano do universo ideológico e no plano do desejo do narrador, as histórias de amor feliz possuem um espaço para se realizarem. O narrador materializa, mais uma vez, pela palavra, uma ligação amorosa harmônica que contrasta com as outras ligações amorosas existentes no universo romanesco de AGA, predominantemente superficiais. O narrador, vivenciando a nível do desejo, a relação amorosa entre Camilo Fuentes e Miriam, apresenta-a, concretizando-se, paulatinamente, através de negociações estabelecidas entre o par que vai abandonando suces-

sivamente toda uma série de práticas e comportamentos pré-estabelecidos. No primeiro fragmento que destacamos da fala do narrador, temos a formalização do primeiro encontro entre Camilo Fuentes e Miriam que concretiza uma apreensão de um pelo outro antes totalizadora do que fragmentada. A apreensão do visível (físico) é complementada por uma interpretação ético-moral do outro que se viabiliza principalmente nas expressões: "Seu corpo maduro era agradável e o rosto com ou sem óculos, exibia uma sensualidade satisfeita e digna" (Fuentes em relação a Miriam) e "mas era deleitável e animador sentir o interesse das pessoas robustas e ingênuas" (Miriam em relação a Fuentes). Através principalmente dos adjetivos "digna" e "ingênuas" que captam a realidade ideológico-moral do outro, revela-se o modelo de relação ansiado pelos amantes que se baseia numa ligação onde o outro é amigo, confiável e conhecido, contrapondo-se totalmente ao modelo de amor-paixão que engloba o dilaceramento, o estranho e o arrebatamento. Essa percepção físico-moral de um pelo outro, principalmente a nível do personagem masculino, sofre um processo de fragmentação num segundo momento que consiste no primeiro encontro do casal, previamente estabelecido (segundo fragmento). Neste, o modelo de relação amorosa, inicialmente desejado, que promove a integração das realidades sentimentais com as realidades físicas não se sustenta visto que a companheira é percebida como "prostituta", sendo, conseqüentemente, reduzida a seu sexo. Porém, essa fragmentação da relação que separa sexualidade de afetividade é revertida à medida que o casal passa a coabitar o mesmo espaço físico, fundando um relacionamento que engloba relações carnis conjugadas a relações sentimentais. Camilo Fuentes, atra-

vês da relação amorosa com a companheira Miriam, abandona suas práticas amorosas anteriores (capitalizadas na relação Camilo Fuentes e Zélia, analisada anteriormente) determinadas exclusivamente por um modelo assimétrico de relação social que promovia a redução da mulher ao seu sexo e exigia total submissão desta aos mandos e desmandos do homem. A realidade amorosa de Camilo Fuentes e Miriam se realiza mediante uma prática de negociações que privilegia um modelo simétrico onde o homem e a mulher antes se assemelham do que se diferenciam. São antes de tudo dois sujeitos se relacionando do que dois seres reduzidos a determinados papéis sexuais, social e culturalmente construídos. Esse modelo democrático que promove a igualdade e a semelhança não implica todavia na ausência de diferenciação individual e mesmo sexual, mas instaura uma certa bissexualidade, vivenciada, principalmente pelo personagem masculino (Camilo Fuentes) que assume atitudes e comportamentos mais delicados e sutis (no quarto fragmento o narrador analisa a mudança de comportamento, "ela quase não percebeu o gesto insólito de delicadeza") totalmente antitéticos em relação ao padrão assimétrico que orientava o comportamento desse personagem. Neste novo modelo de relação, os amantes intercambiam práticas sociais e amorosas que antes (no modelo assimétrico) os separavam e diferenciavam.

No quinto e último fragmento, destacado da fala do narrador e da fala de Miriam, apresenta-se o término da relação amorosa ocasionada pela morte de Camilo Fuentes. A interrupção da relação é provocada por um agente estranho e alheio ao universo amoroso dos amantes (as ligações de Camilo Fuentes com o submundo do crime organizado) demonstrando, desse modo, que a

separação do casal é obra exclusiva do universo da violência. A natureza da interrupção demonstra claramente que a realidade amorosa, mesmo interrompida, é uma possibilidade dentro do universo romanesco de AGA que, embora retrate e formalize o universo da violência, comporta também o seu avesso, ou seja, um outro espaço onde as histórias de amor são possíveis e passíveis de concretização. O romance AGA, embora, grandemente realizado através das relações sociais de violência, engloba também um conjunto de relações diretamente baseadas e orientadas pela ética do amor. Se por um lado, no submundo do crime, o amor é realidade menor, quando não violentamente abortado, por outro lado, no contexto narrativo maior de AGA, o amor existe enquanto prática concreta realizado nas e pelas inter-relações sociais entre os homens.

Outra situação que materializa uma história de amor feliz se realiza na relação amorosa estabelecida entre os personagens Ada (ex-companheira de Mandrake) e Wexler (sócio de Mandrake). Essa ligação não é formalizada e desenvolvida suficientemente, porque o narrador, sentindo-se traído e molestado pelos amantes, não narra detalhadamente o desenvolvimento da ligação, deixando-a no terreno das possibilidades. Essa relação sofre um processo de marginalização visto que o narrador se nega a narrá-la, mas ela pode ser caracterizada a partir das expectativas amorosas do personagem Ada que são bem definidas tanto na sua fala direta quanto na fala do narrador. As expectativas amorosas de Ada se estruturam em torno de realidades pouco desenvolvidas no romance AGA como o casamento feliz e o desejo de procriação. A inviabilidade da relação entre Ada e o narrador é causada, principalmente, pelas expectativas amo-

rosas de Ada (casamento, casal monogâmico heterossexual, presença de filhos), que vão de encontro, diretamente, à ausência de expectativas por parte do narrador que entre outras decisões, opta pelo celibato e pelos relacionamentos amorosos plurais sem interesse procriativo. A ruptura da ligação Ada e Mandrake explica em grande parte a ligação Ada e Wexler, porque esta última funciona como contraponto daquela, transformando-se em reino das possibilidades de concretização dos desejos e expectativas de Ada. Essa relação amorosa, embora apenas esboçada porque dependente do narrador que a marginaliza, emerge no universo de AGA, multiplicando desse modo as práticas amorosas aí existentes, esclarecendo e reafirmando uma vez mais a pluralidade e a diversidade das manifestações amorosas, materializadas no romance.

### OS AMORES DO NARRADOR

Os amores do personagem Mandrake se caracterizam pela brevidade, ausência de grandes paixões, desinteresse procriativo e pela luta, muitas vezes camuflada, contra as contaminações sentimentais. A orientação desses amores segue, majoritariamente, uma ética hedonista qualitativa e quantitativa, objetivando a predominância do prazer sobre a dor. O prazer sexual funciona, muitas vezes, como remédio para o tédio e para a solidão, predominando o modelo de casal burguês, mesmo que multiplicado em virtude das várias ligações com companheiras diferentes. O amor em relação ao sexo oposto existe como uma realidade concreta e plural que se manifesta nos vários relacionamentos que o narrador trava com as mulheres. O elemento



constante no plano do narrador é o amor pelas mulheres e o elemento variável é o objeto do amor (amada) visto que o narrador não se prende definitivamente a nenhuma mulher. As companheiras de Mandrake, embora dotadas de individualidade e linguagem, sofrem constantemente um processo de generalização, capitalizado na expressão "ah, as mulheres", repetida reiteradas vezes na fala do narrador que esvazia as companheiras de especificidade e singularidade. Seguem algumas passagens que comprovam esse processo de generalização imputado ao sexo oposto pela fala do narrador:

Sempre vivi cercado de mulheres. Quando conheci Berta Bronstein mantinha relações íntimas com várias mulheres. Duas (ou seriam três?) eram casadas e eu as via com menos frequência que as solteiras. Todo dia eu ia para a cama com uma delas. (AGA, p.40)

(....) Comecei cedo a amar as mulheres. (AGA, p.53)

(....) Agora não gostava mais do Direito (outra mudança) nem a minha maior alegria era levar uma mulher para a cama. Quanto tempo isso duraria? Não me tornara, sabia, uma pessoa moralmente melhor do que na época em que mantinha, alternadamente, a cópula fornicatória com oito mulheres. Continuava gostando das mulheres, talvez até mais, mas estava mudado. (AGA, p.57)

Enquanto a ligação não se completava: era bom não resistir à sedução de uma mulher bonita. Ada, a graça muscular; Lilibeth, a regularidade harmônica. Pensei também em Berta Bronstein e Eva Cavalcanti Meier. (AGA, p.36)

Essas colocações do narrador demonstram claramente tanto a constância a nível de hábito e de rotina quanto a superfi-

cialidade (apreensão apenas de aspectos físicos das companheiras, confusão e esquecimento provocado pelo grande número de relações amorosas e uso do plural para o vocábulo mulher, despojando assim suas companheiras de individualidade) que norteiam as relações amorosas com o sexo oposto. O amor-paixão não existe e não há idealização e mitificação do amor que passa a existir profanizado, mundano, manifestando-se como uma possibilidade sempre presente a nível do cotidiano e ao alcance da mão e do corpo. Esse comportamento hedonista, epicurista, descompromissado de ligações mais duráveis e desembaraçado de contaminações sentimentais, às vezes, revela-se falso, insustentável e inoperante à proporção que não recobre uma outra faceta da vida amorosa do personagem da qual emerge um sujeito sombrio, solitário e infeliz em virtude dos desencontros e desacertos com o sexo oposto. O personagem não coincide plenamente com o discurso que reitera inúmeras vezes a sua ligação superficial com as mulheres, revelando que por trás da máscara festiva, existe um outro que para se proteger dos sofrimentos que se estabelecem e são estabelecidos nas relações com o sexo oposto, utiliza-se das palavras como escudo e defesa. As passagens seguintes, cristalizam a fragilidade do narrador e retiram dele a máscara satírica, festiva e hedonista com a qual tenta se proteger do amor, de suas companheiras e de si mesmo:

(....) Eu aspirava o odor da pele dela, sentindo o calor do corpo sólido e musculoso entre meus braços. Contra a minha vontade uma enorme emoção me dominava. (AGA, p.20)

(....) Ada queria casar e ter filhos, mas eu não queria deixar nada neste mundo. Quem devia ter filhos era Elizabeth, e eu a impedi-

ra. O mundo precisava mais de gatos do que de gente. (AGA, p.70-71)

Eu também senti vontade de chorar e teria sido bom para nós dois, se tivéssemos chorado juntos naquele dia. Mas fui para a cozinha, fervei água, preparei café. O gesto de Ada afastando-se de mim, desprendendo-se da minha mão me ofendera tanto que eu me sentia mal, com falta de ar e dores no peito. Deixei-me ficar na cozinha um longo tempo até ter forças para voltar para o quarto. (AGA, p.81)

Era mais que uma simples sensação de desejo, o que eu sentia antes, ao vê-la assim. Era uma sensação de maravilhamento, de espanto ante aquela nudez ardente, viva como nenhuma outra coisa viva. Agora ... Onde estava aquilo? Como podia ter passado? (...) Abracei Ada. Beije-a no rosto. Sentia vontade de chorar. (AGA, p.239)

(....) Ada queria ter filhos. Isso me deixava desanimado e infeliz. Existem homens que haviam nascido para serem maridos, pais, chefes de família. Eu não conseguia me ver num desses papéis. (AGA, p.257)

(....) Nascimento, cópula e morte. Afinal, isto talvez fosse, também, a história da minha vida. De todas as vidas. (AGA, p.173)

A reunião desses fragmentos, antes espalhados pela narrativa, desenham uma outra faceta do narrador que não se coaduna com a postura satírica, festiva e epicurista enunciada nos fragmentos anteriormente analisados. Aqui, o narrador se auto-revela a partir de um outro ângulo de visão, apresentando-se sombrio, infeliz e pessimista. A mudança de perfil ideológico do narrador é diretamente condicionado por uma nova perspectiva através da qual ele revela o seu duplo. Esse novo ângulo de visão de si mesmo se estabelece a partir das relações amorosas

e sociais que o narrador trava com o outro, não abstrato, generalizado e homogeneizado (nas passagens anteriores o outro era generalizado pelo vocábulo no plural, "mulheres"), mas enquanto indivíduo, particularizado e singularizado por uma ideologia, uma linguagem e uma realidade física específicas e próprias. Nos primeiros cinco fragmentos o narrador constrói seu perfil ideológico a partir de seus confrontos e desencontros com o outro, particularizado e concretizado na figura de sua companheira Ada e, no sexto fragmento, o narrador se constrói através da incorporação da linguagem e ideologia de outro personagem (Thales de Lima Prado), endossando-as parcialmente e generalizando-as para todo ser social. A construção dessa outra face do narrador se processa pela incorporação do outro enquanto totalidade física e ideológica, sendo esta última ora endossada ora recusada, revelando um outro perfil ideológico do narrador que vai de encontro a sua postura descompromissada e festiva. A totalidade ideológica do narrador compreende, portanto, não só o caráter satírico e hedonista, mas também, um lado problemático que, entre outros elementos, apresenta conflitos entre racionalidade e emoção; descrença no ser humano exteriorizada pelo desinteresse procriativo; sofrimento em decorrência da separação e afastamento do outro; angústia decorrente da consciência da finitude dos sentimentos em relação ao outro; constatação da marginalidade e visão redutora e pessimista do sexo, do amor e da vida dadas através do viés estritamente biológico. Em decorrência principalmente dessa descrença no ser humano e dessa visão negativa do amor e da vida externados pelo narrador, a relação amorosa entre ele e o personagem Ada se torna inviável. Este persona-

gem, ao contrário de Mandrake, exterioriza uma visão positiva da vida amorosa, ansiando por unir-se ao sexo oposto através de ligações duráveis e estáveis.

O rompimento entre Ada e Mandrake decorre principalmente em virtude de conflitos ideológicos provocados por expectativas díspares que cada amante apresenta em relação ao amor e ao outro. Por um lado, temos Ada que aceita e reproduz todo um conjunto de práticas sociais amorosas estabelecidas em torno da aceitação do casamento oficial, da maternidade, da formação da família e do modelo de casal burguês (heterossexual e monogâmico); por outro lado, temos Mandrake que se auto-enuncia como marginal social visto que não se enquadra na padronização social em torno das práticas amorosas que definem para o homem papéis como o de "marido", "pai" e "chefe de família". A ligação amorosa entre Ada e Mandrake ocupa um lugar hierarquicamente mais elevado na escala de amores do narrador e este sofre e exterioriza seu sofrimento quando da interrupção dessa relação. O narrador passa a levantar dados que justifiquem o rompimento e amenizem a dor da separação. Para isso, passa a acentuar as disparidades ideológicas que corroboram para separá-los e também inicia um processo de caracterização negativa de sua companheira, enfatizando-lhe um certo comportamento narcisista, percebido como também responsável pela não efetivação da relação amorosa. Esse comportamento narcísico é dado exclusivamente a partir da ótica do narrador que critica a companheira sem dar-lhe chance de se defender. A supervalorização do ego no plano do personagem Ada é apresentada explicitamente pelo narrador na esfera estética (preocupação com a perfeição física) e implicitamente

na esfera biológica (Ada manifesta o desejo de procriar e isso pode ser analisado como meio de se auto-reproduzir) e na esfera sentimental (Ada opta por Wexler como meio de satisfazer suas expectativas e de proteger-se do sofrimento causado pelo rompimento com Mandrake). A sensibilidade do narrador capta o comportamento narcísico de sua companheira, revelando-o como responsável pela não efetivação de ligações intersubjetivas. Porém, essa caracterização da companheira é dada de forma unilateral visto que o narrador é a única e absoluta instância analisadora do comportamento da companheira, não sendo questionado nem por ela nem por outro personagem. Essa unilateralidade da análise revela a sua relatividade e fragilidade. A passagem seguinte atesta essa linha interpretativa, demonstrando a visão exclusiva do narrador:

(....) A primeira vez: Ada andando pela sala do seu apartamento, apreciando-se através dos olhos, como se os meus olhos fossem o espelho da Academia no qual namorava o seu próprio corpo. Fora assim que Ada caminhava para me abraçar e eu, sentindo o narcisismo dela, virara meu corpo um pouco, impedindo que o abraço se tornasse mais íntimo. Ada, ao notar minha esquivaça, perguntara surpresa — "O que foi?" (AGA, p.20)

A relação amorosa estabelecida entre Mandrake e o personagem Lilibeth se orienta, predominantemente, por uma ética hedonista que compromete o equilíbrio da ligação, provocando uma diminuição das realidades sentimentais (amizade, ternura e afeição) e um aumento das realidades que afetam os sentidos (procura do gozo, da volúpia, do prazer físico). A relação entre eles não se formaliza enquanto um processo que equilibra amor-amizade e amor-erótico, mas se apresenta fragmentada na

medida em que somente existe enquanto encontros breves que objetivam, essencialmente, a saciedade do desejo sexual. O narrador se manifesta ativamente crítico em relação à companheira Lilibeth à proporção que seleciona e destaca do universo comportamental e ideológico da companheira somente algumas passagens e situações através das quais tanto caracteriza o perfil ideológico e amoroso de Lilibeth quanto caracteriza a relação amorosa estabelecida entre eles. A transmissão da fala e a análise do comportamento da companheira a partir da ótica e do olhar exclusivo do narrador, evidenciam em Lilibeth, entre outras coisas, o uso da racionalidade como forma de otimizar o prazer; a padronização e estandardização de condutas introjetadas ora a nível consciente ora inconsciente; a supremacia do individual em detrimento do par; a ausência de paixão, encantamento ou amor mais durável e estável pelo outro e o fingimento como arma de sedução. As passagens que seguem demonstram essas características enfatizadas pelo narrador no comportamento da companheira:

Lilibeth ajeitou o vestido com um gesto que, por instantes, deixou suas pernas magras inteiramente à mostra. Um silêncio inconfortável e expectante instalou-se entre nós. Novamente Lilibeth mexeu no vestido, com um sorriso que foi entendido por mim como recatado e encorajador ao mesmo tempo: *tome a iniciativa que eu cumpro a minha parte*. Uma das pernas de Lilibeth agora estava flexionada, pondo em destaque um joelho frágil, confiável, limpo, íntimo. Continuamos esperando, contingentes. Lilibeth abraçou a própria perna e passou o rosto sobre o joelho. Inclinando-me, rocei com os lábios o joelho dela, sentindo no rosto a expiração das narinas da moça; meu olhar desceu pela sua perna até o pé, detendo-se na pulsação da artéria abaixo do tornozelo, distendendo a pele em pequenas bolhas latejantes. Dei-

tei-me de costas no almofadão, puxando o corpo obediente de Lilibeth. (...) A moça ergueu o corpo e, com destreza, tirou o vestido por cima da cabeça. Como o tapete de náilon picasse o nosso corpo, levantamos e fomos para o quarto, onde a cama larga, forrada de macios lençóis perfumados já estava preparada para receber-nos. Ah, as mulheres. (AGA, p.73-74, sem grifos).

Sentei-me na beira da cama. Lilibeth sentou-se no chão e apoiou a cabeça nos meus joelhos. *Uma forma de demonstrar submissão.* Todavia ela não era uma mulher submissa. Creio que supunha que todos os homens gostavam de subjugar as mulheres e queria ser agradável.

(....) "Eu sei que você me ama", disse Lilibeth manuseando o meu corpo, mas quero que você diga. Quero ouvir. Ver e ouvir. Anda, diz". (AGA, p.259, sem grifos)

(....) "A fidelidade, ou se você prefere, a exclusividade que desejo", disse um dia Lilibeth, "não resulta de ciúme ou possessividade. Apenas você tem que reconhecer que, dividindo-se entre várias mulheres, mesmo um homem com o ardor e a imaginação que você possui, acaba não podendo dar a nenhuma delas a satisfação mínima necessária. Ponha na sua cabeça jurídica, razoavelmente perspicaz: nós é que somos inexauríveis, nós, as mulheres". (AGA, p.276)

A relação amorosa entre Mandrake e Lilibeth se explica e é caracterizada em grande parte a partir do elemento feminino cujas idéias e comportamentos comandam a relação, tornando-a demasiadamente racionalizada, programada e direcionada, para realidades físicas. O narrador constrói uma imagem física e ideológica da companheira, destacando aspectos negativos que se refletem na relação amorosa, tornando-a desagradável, problemática e desequilibrada. No primeiro fragmento, o narrador descreve e narra uma relação íntima entre ele e a companheira, representando esse relacionamento de uma forma totalmente de-



sidealizada. O processo de desidealização parte do empírico ao ideológico. No nível do empírico o narrador destaca partes do corpo da companheira, descrevendo-as através de imagens não-estéticas ("pernas magras" e pulsação da artéria abaixo do tornozelo, distendendo a pele em pequenas bolhas latejantes), construindo assim uma imagem desidealizada da companheira. Ainda a nível do visível, o narrador destaca no comportamento, nos gostos e nas atitudes da companheira, índices de programação e padronização que anulam e impedem a subjetividade e a espontaneidade. O espaço físico (quarto arrumado previamente) capitaliza uma atividade planejada antecipadamente e também indicia condutas sexuais altamente standardizadas. A preparação do espaço físico para a realização da atividade sexual reflete antes um condicionamento comportamental do que um gesto individualizado (o narrador através da expressão "Ah, as mulheres", enfatiza essa homogeneização). A atividade sexual obedece a toda uma gramática e tecnologia de gestos, comportamentos, linguagem e expectativas construídas coletivamente que são reproduzidas a cada ato amoroso particular, impedindo, desse modo, a emergência de sujeitos criativos que negociem a atividade sexual a cada momento de sua realização. O comportamento da companheira avaliado no primeiro fragmento, principalmente, através das expressões, "tome a iniciativa que eu cumpro a minha parte", e "corpo obediente", bem como, no segundo fragmento, sua postura conscientemente submissa e sua necessidade de validar a atividade sexual através da dimensão sentimental reduzida à publicação da frase "eu te amo" (lugar comum, vazio de significado e território de todos e de ninguém) indicam claramente a absorção e a incorporação dessa gramática do se-

xual que impede qualquer processo de subjetivação. O personagem Lilibeth é representado nesses fragmentos como um operador de uma tecnologia do sexual que esvazia os sujeitos de sua capacidade criativa e de seu poder de transformação. Essa postura da companheira é refletida na relação amorosa entre ela e Mandrake que incorpora toda essa dimensão negativa de padronização e racionalização.

No terceiro fragmento evidencia-se na fala do personagem Lilibeth uma ética hedonista qualitativa e quantitativa que orienta as suas ligações amorosas com o sexo oposto bem como sua postura egoísta que percebe o outro como simples meio de se auto-satisfazer. Além disso, o personagem reproduz um pensamento e uma crença arraigados à consciência ocidental que consiste em imputar ao elemento feminino uma dimensão omnissexual. O personagem, mesmo através de uma linguagem satírica, reproduz um estereótipo feminino, responsável direto pela caracterização negativa da mulher, reduzida a seu sexo, portadora de uma sensualidade extrema e de insaciedade sexual. A ligação amorosa entre Mandrake e Lilibeth apesar de refletir em grande parte os limites estreitos da ideologia expressada no comportamento e nos gestos da companheira, não deixa de concretizar um tipo de relação amorosa possível dentro do universo de AGA.

A relação amorosa estabelecida entre Mandrake e a policial Mercedes se desenvolve em um curto período de tempo, realizando-se concretamente em alguns poucos encontros. Através dessa relação, Mandrake exterioriza alguns de seus posicionamentos sobre o amor, o sexo e a prostituição. A ligação amorosa se estabelece quando os amantes se encontram em trânsi-

to pelo interior brasileiro (mais especificamente em Corumbá). Mercedes, policial federal, traveste-se de prostituta para melhor vigiar e investigar as ligações ilícitas de uma organização criminosa que age em torno do tráfico de entorpecentes. Mandrake, desconhecendo sua real identidade, toma-a por prostituta, passando a julgá-la através de preconceitos sociais que a depreciam em virtude de sua condição de elemento tornado marginal. Mercedes inicialmente é percebida pela ótica no mercado sexual que dilui a individualidade de seus integrantes, imputando-lhes uma certa padronização, verificável a nível do vestuário, da linguagem e do comportamento que se repetem de integrante a integrante, tornando-os semelhantes, homogêneos e previsíveis. Porém, o personagem escapa a essa padronização visto que exterioriza uma linguagem e um comportamento altamente individualizadores que num primeiro momento provocam estranheza, irritando Mandrake à proporção que a companheira emerge enquanto um ser complexo que lhe escapa ao entendimento. A passagem seguinte revela o desconforto e a irritação de Mandrake em relação a Mercedes à proporção que esta não se enquadra em classificações sociais rígidas que promovem a homogeneização dos indivíduos:

"Posso me sentar?"

"Pode. Eu sabia que você ia voltar".

Fiz um gesto para o garçon mostrando a cerveja da mulher.

"Então?", a mulher perguntou.

"Vamos ficar trinta horas neste trem", eu disse, perturbado com o olhar conjecturante da mulher, irritado com isso, afinal ela não passava de uma puta, e velha.

"Isso eu já sabia", disse a mulher. (AGA, p.98).

Este pré-julgamento do personagem Mandrake em relação a Mercedes é revertido e abandonado à proporção que entre eles se processa um relacionamento onde as dimensões sexuais, intelectuais e afetivas antes se complementam que se excluem umas às outras. Mercedes se impõe enquanto um ser social que através de uma dada linguagem se posiciona criticamente em relação ao sexo, ao amor, ao outro, à cultura e à história. Mandrake através de uma relação intersubjetiva e interindividual com Mercedes, expõe alguns de seus posicionamentos fundamentais em relação ao mundo e ao outro. Seguem esses posicionamentos cristalizados através dos diálogos realizados entre os amantes:

"Você gosta mesmo de mim?"

"Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam. (AGA, p.114)

"Foder não é tudo, disse Mercedes".

"Não é", eu disse

"Mas é bom", disse Mercedes.

"É bom", eu disse. (AGA, p.106)

"Você gosta de mim?"

"Gosto. Mas não vou te ensinar a chegar ao céu saindo de Mato Grosso". (AGA, p.106)

"Numa história que li, um homem condenado à morte está no patíbulo para ser enforcado e quando o carrasco lhe coloca a corda no pescoço ele pede que lhe dê mais um minuto de vida. Para que queres um minuto de vida? perguntou o carrasco. Responde o condenado: quero pensar ainda um minuto na Belle Elize".

(....) "Você também suplicaria por um minuto a mais de vida para pensar numa mulher?"

"Ele era marinheiro. A Belle Elize era uma escuna, na qual ele navegava pelos mares do mundo". (AGA, p.114-115)

Através dessas falas que se processam entre os amantes, Mandrake explicita uma ética do amor, predominante e excludente em relação a uma ética da crueldade, uma compreensão do sexo como uma realidade complementar para o ser social em contraposição a uma vivência do sexo como realidade exclusiva e uma apreensão do amor como um sentimento limitado, terreno, humano, contrapondo-se a uma visão do amor dada a partir de uma ética do amor-paixão onde este sentimento, provido de caráter transcendente tem o poder de arrebatá-los os amantes para esferas além do terreno. Os posicionamentos ideológicos de Mandrake resultam diretamente da interação dialógica com o outro, próximo, materializado em Mercedes e com o outro distante mas tornado próximo a nível da linguagem e da ideologia visto que Mandrake recupera e reedita discursos anteriores (do poeta grego e da micronarrativa sobre o amor) para esclarecer seus posicionamentos sobre o amor, a vida e o outro. No último fragmento, Mandrake-personagem assume uma postura de narrador e contador de histórias, respondendo a sua companheira com uma micronarrativa, utilizando-se da experiência e da fala de outrem para esclarecer os seus posicionamentos e a sua prática amorosa. Essas colocações sobre o amor e o sexo no plano do narrador resultam, portanto, das relações intersubjetivas com o outro, principalmente a nível da incorporação da fala do outro ora para endossá-la ora para recusá-la. Esse processo de construção de pensamentos individualizados e subjetivos que dependem da interação dialógica com o outro, explicam a própria elaboração no romance AGA de um discurso sobre o amor que não é único, mas plural, existindo a partir dos conflitos, cruzamentos e intersecções estabelecidos entre os vários discursos

sos que revestem práticas amorosas dos vários personagens que realizam o romance.

A relação amorosa estabelecida entre Mandrake e o personagem Bebel se funda num modelo de semelhança, rompendo com a diferenciação sexual que submete a mulher ao homem, mas mantendo a diferenciação individual, imprescindível para que o relacionamento se processe enquanto uma negociação efetuada nas relações entre os amantes. As idéias e as práticas amorosas de Bebel se ligam muito mais ao universo ideológico e comportamental tido como dos homens do que ao universo ideológico comportamental prescrito para as mulheres. O personagem Bebel rompe com uma cartografia dos comportamentos, manifestando atitudes e posicionamentos ideológicos considerados socialmente como mais próprios do elemento masculino. Bebel opta pelo celibato, possui uma visão negativa do casamento e da família, toma a iniciativa sexual, rompe com a poligamia de seu companheiro, utiliza-se de uma linguagem altamente erótica quando do ato sexual e separa sexualidade de afetividade. As passagens seguintes sintetizam essas colocações sobre o personagem a partir de sua própria manifestação discursiva:

"Felizmente percebi que meu namorado queria apenas mandar em mim, no meu corpo e na minha cabeça, como todo homem. O que o homem quer da mulher é torná-la submissa. Uma relação mais de poder do que de prazer".

(....) "Resolvi que não ia casar com aquele nem com nenhum outro. Meus pais me mandaram para a Suíça estudar num finishing school. Lá havia uma menina que se trancava no banheiro com livros pornográficos, para se masturbar. Aquilo me deixava impressionada. Outro dia encontrei com essa garota, já casada. Perguntei a ela, que tal a vida de casada e ela respondeu, masturbação no banheiro suíço era melhor. Também, quem mandou ela se casar? Todas as minhas amigas que se casaram separaram-se dentro de um período de seis a doze meses". (AGA, p.71-72)

"Deita aqui" disse Bebel me puxando pelo braço até a beira da cama.

"Não, estou sentindo dor".

"Eu sei que você não está sentindo dor", disse Bebel.

"Intimidade instantânea, Nescafé".

"Não é instantânea. Nós já nos conhecemos há muito tempo. Pelo menos eu sinto assim".

"Suco de laranja concentrado". (AGA, p. 65)

"Você está com vontade?" (O amor purifica o sexo)

"Vontade do quê?"

"Você sabe". Ainda na cama, sem termos tomado café.

"Diz".

"Isso te excita, não é? Falar bobagem" (Ah, as mulheres!)

"É. Fala, então".

"Você está com vontade de ..."

"Sim. Elabora com mais sentimento".

"Você está com vontade de me foder?"

(AGA, p.66)

"Mandrake, eu vim aqui com um objetivo muito definido. Vim para dizer a você que tudo acabou".

"Tudo o quê?"

"Tudo. Eu, Lili, Ada. Não temos mais amor por você. Só caridade. Vim aqui para lhe dizer isso, em nome de todas".

(....) "Não queremos crucificar, punir você, não queremos que você sofra, queremos definir os papéis verdadeiros".

"Mas tem que haver papéis? O mundo vai mal por isso. Nada de papéis, temos que ser nós mesmos". (AGA, p.287-288)

Esses fragmentos da fala do personagem Bebel veiculam sua visão social de mundo acerca do sexo, do casamento e das relações amorosas entre homem e mulher. O personagem transgri de regras de uma gramática sexual-amorosa vigente no Ocidente que prescreve para o elemento feminino, entre outras coisas, um comportamento passivo, submisso, recatado, a união do desejo e do amor, a utilização de uma linguagem não "pervertida" e

o matrimônio, objetivando a formação de uma família. O amor e o desejo na consciência ocidental baseada numa ideologia patriarcal são realidades separáveis dentro do universo masculino e inseparáveis dentro do universo feminino (imagem da mulher romântica), excetuando-se a esfera da prostituição feminina. Nesta, o elemento feminino adquire um caráter ambíguo visto que assume comportamentos femininos e masculinos simultaneamente que são a "conditio sine qua non" de sua aceitabilidade e afirmação social, podendo assim, entre outras posturas, separar desejo do amor. Bebel, não enquadrando-se na esfera da prostituição, subverte essa norma cultural que transforma determinadas condutas sexuais em condutas sexuadas (masculinas ou femininas) a partir do momento em que após um brevíssimo e superficial contato com Mandrake, toma a iniciativa sexual, separando claramente desejo sexual de amor (este entendido enquanto uma totalidade de realidades sentimentais e sensoriais que se integram através de um processo lento). Em relação ao comportamento lingüístico, Bebel também subverte uma norma dessa gramática cultural que separa linguagem masculina da linguagem feminina cujo ideal é uma fala higienizada e desprovida de elementos escatológicos, palavrões e palavras chulas. Bebel se apossa de uma linguagem licenciosa (permitida para o homem), utilizando-a para erotizar a relação amorosa, operando, desse modo, uma dessexualização da linguagem erótica. No último fragmento da fala do personagem, materializa-se a insurreição feminina (Bebel, Ada e Lilibeth) contra o comportamento poligâmico de Mandrake. Essa insurreição se processa pacificamente, sem grandes sofrimentos e paixões, atestando a preferência por uma separação pacífica, controlada e desprendida de ódio, vin-



gança e dilaceramento. Essa opção só se viabiliza desse modo porque não há amor-paixão unindo os amantes. A escolha pela separação demonstra a não passividade do elemento feminino em relação ao masculino, a preferência pela solidão como contraponto a uma vivência a dois dividida, fragmentada e de tensão, a predominância do indivíduo sobre o casal (a relação a dois se esfacela à proporção que não atende às necessidades de um dos amantes) e a confirmação e reafirmação do modelo de casal baseado na monogamia e heterossexualidade.

Na relação amorosa com Bebel, o personagem Mandrake se orienta parcialmente por uma ética hedonista, descompromissada e desembaraçada de contaminações sentimentais. Porém, esse comportamento, algumas vezes, revela-se como impostura manifestando-se como uma proteção fabricada pelo personagem a fim de se proteger de sofrimentos advindos de uma ligação mais totalizante, durável, estável e profunda com o sexo oposto. O personagem demonstra e vivencia nessa relação um conflito entre desejo de independência (separação e emancipação do outro) e desejo de completude (ligação com o outro), abandonando a máscara e o comportamento hedonistas e sofrendo a angústia e o dilaceramento causados por esse conflito. A passagem seguinte atesta essa constatação:

Foi uma noite alegre e retórica. Mas pela manhã, uma manhã petropolitana típica, cheia de ruço, úmida e fria, o encanto havia diminuído. Eu queria ir embora, ficar só. É sempre besteira atender a impulsos lúbricos transitórios. Se ao menos as mulheres conseguissem encarar a coisa com leveza. Mas eu também estupidamente, estava levando a vida a sério. E quando Bebel perguntou se eu gostava dela, respondi convencionalmente, sim. Então discurssei um pouco sobre as mara-

vilhas do sexo com amor. Aquela situação ocorrera outras vezes na minha vida — acordar com uma mulher a quem conhecia pouco na cama, e iniciar com ela a rotina do dia, marcar novos encontros ou inventar justificativas para não fazer isso. Sentia-me aflito. (AGA, p.65-66)

## AS RELAÇÕES AMOROSAS DENTRO E FORA DO CASAMENTO

As relações homem/mulher dentro do casamento oficial no romance AGA são, majoritariamente, apresentadas como infelizes e problemáticas, afirmando e reafirmando um modelo de relação assimétrico que se funda na diferenciação rígida de papéis femininos e masculinos, geralmente subordinado o elemento feminino ao masculino. Além disso, este tipo de relação é visto como diretamente determinado por certas regras, leis e práticas sociais que regulamentam, criam e estabelecem condições para a existência e para a preservação da união matrimonial. Os personagens em AGA, ligados pelo casamento, visam e lutam pela aceitabilidade social da união, aceitam a dupla moral que pune o adultério feminino e favorece o adultério masculino, tomam como paradigma de relação o modelo de casal heterossexual monogâmico e objetivam a procriação como meio de sedimentação da união.

Assim, os personagens Lilibeth, Valdomiro, Thales de Lima Prado e Rosa Leitão vivenciam experiências matrimoniais *positivas* à proporção que sedimentam, fortalecem e efetivam uma construção social — o casamento — demonstrando, sua positividade em termos de exeqüidade e *negativas* à proporção que, dentro do espaço social da família, normatizado pela coletividade,

suas necessidades, expectativas e desejos individuais são frustrados, bloqueados e impedidos de efetivação.

O casamento entre os personagens Lilibeth e Valdomiro comprova bastante claramente a existência desses polos — positivo — na medida em que se realiza enquanto contrato social selado pelas leis da coletividade, representada pela Igreja e Estado, endossando e confirmando uma construção social e — negativo — à medida que as relações matrimoniais entre esses personagens frustram suas expectativas e desejos pessoais. A formalização narrativa da cerimônia, do desenvolvimento e do desenlace matrimonial realizados por esses personagens esclarece tanto a incompatibilidade do caráter público e social do casamento com as necessidades e os desejos individuais dos sujeitos quanto a preponderância do social sobre o individual nas relações matrimoniais. As passagens seguintes, veiculando falas do personagem Lilibeth, atestam essa interpretação:

"Vou começar com o dia do casamento. Estava todo mundo lá, quer dizer, as pessoas importantes, executivos, políticos, o society inteiro. As mulheres todas lindíssimas — eu não estava em condições de notar, mas minha mãe disse que nunca um casamento reuniu tantas mulheres elegantes. (...) Todos os jornais noticiaram o casamento, e não foi só nas colunas sociais, saiu também nas outras páginas e em todos os canais de televisão. Quando li os jornais não consegui reprimir um tolo sentimento de vaidade, não havia uma mulher no Brasil, naquele instante, que não me invejasse". (AGA, p.33)

"Quando voltamos ao Rio perguntei porque ele havia casado comigo e tivemos uma discussão terrível. Eu queria, quero, ter filhos, Val odiava crianças, pelo menos foi isso que me disse naquele dia, que era melhor termos um cachorro, que eu já estava

me tornando a megera que são todas as esposas burguesas, veja você, um parasita que nunca trabalhou, falar em burguesia". (AGA, p.34)

(....) "Acho que eu fui a culpada, deveríamos ter sido apenas amigos, ele seria um amigo maravilhoso, mas eu quis fazer dele um marido porque agora está na moda as pessoas casarem, está todo mundo casando, não sei se você notou. O Val não queria mas acabou concordando, se fosse uma cerimônia íntima com meia dúzia de amigos, mas o meu pai acabou fazendo essa produção milionária. Para falar a verdade eu também queria aquilo, já que eu ia casar, que fosse de acordo com o figurino, igreja, vestido de noiva, enxoval, festa. Toda noiva quer casar na igreja de véu e grinalda". (AGA, p.35)

Nessas três passagens narradas pelo personagem Lilibeth que descreve e narra a cerimônia, o desenvolvimento e o desenlace de seu casamento, desnuda-se o caráter público do casamento incompatível com a vontade individual, subordinada às leis da coletividade. A opção pelo matrimônio no plano do personagem não obedece e não se direciona por nenhum projeto pessoal que atenda aos seus desejos, expectativas e necessidades individuais, mas se realiza tão somente como reprodução de uma vontade coletiva da qual a dimensão individual está ausente. As expectativas do personagem Lilibeth em relação ao casamento são diretamente condicionadas pelo modelo de casamento cristão-ocidental, sacramento pela igreja, realizado através de casal heterossexual monogâmico, baseado no amor, cuja atividade sexual tanto objetiva a formação da família quanto a satisfação sexual igualitária para o homem e a mulher (confirmação da "dívida conjugal" preceituada pelo teólogo da Igreja, São Paulo em carta aos Coríntios); oficializado pelo Estado e tornado público mediante cerimônia cujos rituais reproduzem

práticas sociais secularmente estabelecidas. Esta última padronização se cristaliza na cerimônia matrimonial, narrada pelo personagem que tanto enfatiza o caráter público do casamento quanto a presença paterna, tornada elemento imprescindível para a efetivação do casamento. Essa presença da coletividade e especialmente do pai reproduzem um gesto social, secularmente estabelecido que, na visão de alguns antropólogos seguidores do pensamento de Lévi-Strauss sobre o casamento, garante a efetivação do casamento enquanto um ato sócio-cultural, que entre outras coisas, funda um modelo assimétrico que capitaliza as diferenças entre o elemento feminino (passivo e objeto de troca e de subordinação à vontade do pai e de coletividade) e o elemento masculino (ativo, poderoso e organizador da troca). No pensamento de Lévi-Strauss<sup>3</sup> o casamento, independente dos rituais e práticas que cada cultura elabora para realizá-lo, apresenta uma estrutura profunda e universal que funda um modelo de relação, assimétrico entre o homem e a mulher visto que esta última é objeto de troca entre dois elementos masculinos e dois grupos liderados por homens. Essa troca que vem até hoje através do casamento, marca o início da cultura humana e da socialização dos homens que se efetua pela troca de mulheres entre os grupos masculinos proibindo desse modo o incesto e as relações endogâmicas. No casamento de Lilibeth, a presença ativa do pai, contrastando com a presença passiva da mãe (observadora) e de Lilibeth (mera seguidora autômata das regras estabelecidas pelo pai e pela coletividade) reproduz bastante claramente esse modelo de relações sociais entre os homens, analisado pelo antropólogo Lévi-Strauss que enfatiza o poder de decisão do elemento masculino em detrimento da vontade

de do elemento feminino.

No plano do personagem Valdomiro, o casamento torna-se inviável devido às práticas homossexuais que norteiam a atividade amorosa-sexual com o outro, totalmente incompatíveis com as normas e regras que dirigem e direcionam a relação amorosa dentro do casamento. As relações amorosas homossexuais vão de encontro às relações amorosas no casamento modelo burguês porque, naquelas, majoritariamente, predominam as ligações breves sem interesse procriativo, a vida sexual ativa e variada (troca de parceiros), a indiferenciação profissional e sexual dos parceiros e a diversidade das práticas sexuais (enfraquecimento dos limites da geografia sexual que separa as práticas sexuais lícitas das ilícitas). O casamento enquanto forma de socialização e enquadramento social do indivíduo não se efetua no plano do personagem Valdomiro porque não consegue resgatá-lo de sua condição marginalizada (homossexualidade), tornando-se desse modo inoperante à medida que não consegue subordinar a vontade individual à vontade coletiva.

A história infeliz do casamento dos personagens Lilibeth e Valdomiro é narrada através de uma micronarrativa que se desenvolve linearmente contando o início, o desenvolvimento e o desenlace da ligação a partir da ótica do elemento feminino que ao narrar o acontecimento, resgata sua individualidade, anulada pela coletividade e pela vontade do pai. Esse resgate é operado a nível da palavra à proporção que o discurso do personagem sobre o acontecido lhe permite distanciar-se dele, julgá-lo e entendê-lo enquanto uma construção social que precisa para afirmar-se, de seres autômatos que o reproduzam fiel e acriticamente. A micronarrativa do personagem, embora possua

um interlocutor fisicamente presente (Mandrake enquanto ouvinte, não interfere e é marcado na expressão "prá você ver"), assume um caráter monologal cuja finalidade é a auto-elucidação e auto-revelação dadas a nível da palavra. O sujeito enunciadador (personagem Lilibeth) se utiliza do outro para construir um discurso auto-orientado, objetivando avaliar seu universo comportamental que, após ser analisado pelo discurso, passa a ser recusado e criticado visto que não mais permanece fora do sujeito enquanto uma prática social a ser reproduzida, mas passa a existir a nível do discurso e da consciência crítica do sujeito enunciadador que lhe desnuda o caráter de fabricação social. A passagem seguinte atesta essa reversão dos posicionamentos do personagem Lilibeth, operada, principalmente, através da palavra que distanciada do fato, reflete sobre ele, analisando-o, julgando-o e criticando-o:

"Sabe porque eu estou falando isto tudo, sobre o meu casamento? É porque eu precisava falar com alguém, qualquer pessoa que me ouvisse, e isso eu tenho que reconhecer, você é um bom ouvinte, pelo menos. Acho que o nosso destino é feito por nós mesmos, então não vou mais culpar o Val pelo que aconteceu, aliás você foi o primeiro a me sugerir isso quando disse para eu desistir do ridículo fragrante de adultério, não sei onde estava minha cabeça estes dias. Como é mesmo o nome do charuto?" (AGA, p.35)

A infelicidade e o desamor no casamento são também formalizados em AGA a partir das situações vivenciadas pelos personagens Thales de Lima Prado (casado, mantendo relações amorosas extraconjugais) e Rosa Leilão (casada, mantendo relações amorosas extraconjugais homossexuais e heterossexuais).

A formalização artística do personagem Thales de Lima Prado obedece a uma apresentação meticulosa e detalhista de seu passado familiar (descendente de emigrantes portugueses que enriqueceram e empobreceram e filho de ligação incestuosa de primeiro grau); sua vida profissional (banqueiro respeitado e chefe de organizações criminosas em torno do tráfico de entorpecentes e prostituição); sua vida amorosa (casamento infeliz e relações extraconjugais ora felizes ora problemáticas); suas preferências literárias, filosóficas e ideológicas (mitologia grega, poesia inglesa, Nietzsche e neonazismo) e suas frustrações (não ser "um homem de letras"). A marca característica desse personagem é a duplicidade visto que ele vive, age e trabalha ora dentro do campo da legalidade (cidadão, casado, pai de família e trabalhador) ora dentro da ilegalidade (criminoso e filho de relação incestuosa). As relações amorosas desse personagem se orientam em função tanto da separação entre o campo da legalidade e da ilegalidade quanto da intersecção desses dois campos. As práticas sexuais consideradas lícitas ora se separam definitivamente das consideradas ilícitas, ora se interceptam, enfraquecendo os limites da geografia sexual. O comportamento amoroso do personagem se orienta, diferentemente, dependendo do espaço social de atuação. Dentro do espaço do lar, da legalidade e do casamento, o personagem se comporta através de um código normatizado antes pela coletividade do que pelo indivíduo, limitando-se a reproduzir todo um conjunto de práticas sociais específicas a esse espaço (presença de filhos legítimos, atividade amorosa sexual realizada através do casal monogâmico heterossexual, desejo de aceitabilidade social da união e aceitação de dupla moral em relação à fidelida-



de rígida para a mulher e relativa para o homem). Por outro lado, no espaço da ilegalidade, o personagem vivencia experiências mais criativas e desprendidas da normatividade social, mantendo relações amorosas com prostitutas, realizadas em espaços variáveis, marcadas pela ausência de identidade fixa (uso de pseudônimos), pelo dinamismo (ligações breves e mudança de parceiras) e pelo crime e perigo (o personagem é um dos suspeitos de assassinato de prostitutas dentro da história policial do romance). Além dessas relações amorosas com prostitutas onde predominam o movimento, a variação e a marginalidade, o personagem mantém uma relação amorosa extraconjugal fixa e estável com o personagem Rosa Leitão. Essa relação rompe e continua com uma gramática de comportamentos e práticas pertencentes à esfera do modelo de casal burguês à proporção que, por um lado, estabelece-se através de uma ligação estável, num espaço físico fixo através de um casal heterossexual fixo e, por outro lado, viabiliza-se com a presença de um terceiro elemento variável (sempre feminino), formando um triângulo amoroso e exercendo práticas sexuais heterossexuais e homossexuais. A relação amorosa homossexual entre o personagem Rosa Leitão e o terceiro elemento variável também se norteia em parte pelo modelo de casamento burguês porque anseia pela estabilidade, deseja aceitabilidade social, deslizando do espaço privado para o público (mesmo que restrita a áreas de atuação homossexual) e exige fidelidade de um dos parceiros (reproduzindo a dupla moral do casamento, rígida para o parceiro tornado mais fraco e relativa para o parceiro tornado mais forte). Para o personagem Rosa Leitão as relações com o sexo oposto no casamento são desprovidas de afetividade e confiança, funcionando tão somen-

te como meio utilizado pelo personagem para galgar posições sociais mais estáveis do ponto de vista financeiro e de maior prestígio do ponto de vista social. Já as relações extraconjugais tanto de práticas heterossexuais quanto homossexuais são perpassadas por realidades sentimentais que englobam afeto, ternura e confiança. A passagem seguinte esclarece essa linha interpretativa dos sentimentos do personagem:

— A ambição de Rosa não parou em Leitão. Ela tentou o patrão do marido, porém percebeu logo que Lima Prado era uma coisa especial. Com ele os velhos truques que ela usara com Bolinha, Nildo e Gonzaga não funcionariam. Ele era um homem em quem ela podia confiar. Foi para a cama com ele, sabendo que jamais deixaria a sua mulher. Lima Prado foi o primeiro e o último homem com quem Rosa teria prazer sexual. (AGA, p.273)

As inter-relações sociais e amorosas do personagem Thales de Lima Prado com o outro, tanto familiares quanto extra-familiares, refletem uma ótica redutora que entende a esfera social das relações humanas como subordinada e dominada pela esfera biológica. A expressão "Nascimento, cópula e morte", formalizada na fala do personagem, esclarece essa ótica redutora com a qual o personagem percebe a si mesmo e ao outro dentro das relações sociais, reduzidas a uma programação biológica, independente da vontade e do querer dos sujeitos sociais. O segundo capítulo do romance AGA, intitulado "Retrato de Família", descreve e narra inicialmente a família de Thales de Lima Prado a partir, principalmente, da ótica desse personagem, cuja visão negativista sobre a família é parcialmente endossada pelo personagem Mandrake que ora se afasta ora se aproxima

da visão do personagem Thales de Lima Prado. Nesse jogo de distâncias, o narrador, às vezes, incorpora a fala e a ideologia negativa daquele, empreendendo generalizações sobre a família plasmadas em colocações como "sua família lhe dera mais desgostos do que alegrias, como todas as famílias, dos grandes homens e dos pequenos". (AGA, p.164), apresentando o espaço familiar como um local de relações problemáticas e infelizes. As relações sociais dentro do espaço familiar, sacramentado pelo casamento cristão e oficializado pelo estado são no romance AGA apresentadas, majoritariamente como infelizes tanto a partir do narrador quanto a partir da ótica e da vivência de outros personagens. Mas, no espaço democrático de AGA existem, concretamente, as exceções como as analisadas nos subcapítulos dessa dissertação "amor-paixão mitigado" e "amores-felizes" que apresentam a possibilidade de relações amorosas felizes dentro do espaço matrimonial, relativizando desse modo a regra geral que aponta para a presença da infelicidade conjugal dentro do espaço do casamento.

O amor como objeto de representação artística no universo romanesco de AGA é formalizado enquanto uma realidade plural e multifacética concretizado a partir das inter-relações sociais travadas entre as criaturas que povoam e realizam o romance. A narrativa de AGA se abre democrática e generosamente, abrigando os mais variados tipos de práticas amorosas — amor-paixão; amor-matrimonial, amor extra-conjugal; amor estritamente sexual; amor-egoísta; amor-feliz; amor-homossexual — capturando-as da realidade extraliterária e as retrabalhando artisticamente através da linguagem literária. As várias

práticas amorosas são instauradas no romance a partir da fala das criaturas que as vivenciam tanto a nível do concreto das relações sociais interindividuais quanto a nível do desejo e da imaginação.

Os homens que amam no romance são, principalmente, os homens que falam sobre o amor e têm suas falas transmitidas e enquadradas pelo plano do narrador e pelo contexto narrativo maior de AGA. No processo de transmissão e enquadramento literário e ideológico, essas falas e as práticas amorosas que elas instauram, ficam subordinadas, por um lado, à visão de mundo do narrador que as valoriza denigre ou apenas expõe, revelando, desse modo pela interação com essas falas, a sua concepção de mundo sobre si mesmo, o outro, o amor e a sexualidade e, por outro lado, essas falas instauradoras de práticas amorosas são parte estrutural literária e ideológica do contexto narrativo maior de AGA, subordinando-se às intenções do verdadeiro autor que se acha presente da primeira à última instância da obra romanesca. A visão de mundo do autor sobre o amor não coincide plenamente nem se distancia totalmente da concepção de amor do narrador visto que aquele não exige fidelidade total de sua criatura nem a percebe enquanto ser impenetrável e isolado, mas precisa dela e das outras (os demais personagens) para com, principalmente, suas falas ideológicas, construir o seu objeto — o amor nas inter-relações sociais estabelecidas entre os homens sociais, concretos, limitados e históricos que amam e falam sobre o amor. O autor, portanto, para construir sua visão e seu discurso estético e literário do objeto, ativa e organiza os vários discursos sociais sobre o amor, existentes no real, dotando-os de sujeitos singulares,

específicos, mas também históricos e em interação com o outro para efetivá-los e enunciá-los. Nessa organização das várias falas sobre o amor, os sujeitos enunciadorez dessas falas que revestem, instauram, denigrem ou idealizam determinadas práticas amorosas se auto-esclarecem e se esclarecem mutuamente na medida em que essas falas não permanecem isoladas na consciência individual de cada sujeito enunciador mas entram em dinâmica e ativa interação com as demais consciências, concretizadas a nível da linguagem das criaturas que estruturam o romance. O homem que ama no romance é representado falando e a partir dessa enunciação que entra em interação com as outras enunciações é mostrado tomando posse de si e de outro, transformando e subvertendo o sistema que padroniza e estipula as práticas amorosas. Mesmo, o homem que valoriza esse sistema não é mostrado totalmente anulado e subordinado a ele, visto que é dotado de linguagem e de um nível de consciência que se manifesta e se exercita ora embrionária ora plenamente. Nesse processo de auto e mútuo esclarecimento dos homens que amam e falam de amor, o discurso do autor — plasmado e formalizado no romance AGA também se aclara revelando-se generoso e democrático porque abriga os mais variados discursos sociais que dizem e efetivam as mais variadas práticas amorosas que estruturam o AMOR enquanto uma realidade plural e dinâmica.

## NOTAS DE REFERÊNCIA

<sup>1</sup>ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. 2.ed., Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, 296p.

<sup>2</sup>\_\_\_\_\_. O mito contra o casamento. In: *O amor e o ocidente*. 2.ed., Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, 201p.

<sup>3</sup>PAZ, Otávio. *Claude Lèvi-Strauss ou o festim de Esopo*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1977, 105p.

## CONCLUSÃO

## 5 - CONCLUSÃO

A análise que efetuamos sobre o romance AGA, buscando descobrir como se efetua a formalização literária dos temas do amor e da violência, permite-nos concluir em torno de algumas questões.

A visão artística do autor sobre o objeto — o homem vivenciando o amor e a violência a nível da ação, do desejo e do discurso — realiza-se enquanto uma forma arquitetônica plenamente estruturada na e pela forma romanesca, organizadora do material lingüístico. Constatamos que essa forma arquitetônica determinada inteiramente pela visão de mundo do autor, constitui-se de modo *interacional, objetivo, aberto, crítico/autocrítico valorativo e constatatativo*.

O aspecto interacional se verifica em relação à realidade extraliterária à proporção que o autor recorta do meio-social objetivo determinadas práticas amorosas e de violência, ficcionalizando-as e transfigurando-as pela forma e palavra artísticas, articulando desse modo, um discurso em que texto e contexto perfazem uma unidade indivisível. Além das inter-relações estabelecidas com o existente, a estruturação interacional se efetiva a nível da organização interna do discurso que se concretiza por intermédio das relações dialógicas travadas entre os participantes do evento artístico (personagens, autor, leitor).



O componente de objetividade e de abertura se revela à proporção que o autor não emite um discurso subjetivo, unilateral e fechado sobre o objeto mas deixa que este se estruture de forma objetiva e aberta em meio ao embate das várias vozes concretas específicas e diferenciadas que realizam o romance.

A questão da orientação crítica e autocrítica pode ser comprovada a nível da transmissão da voz do outro no romance. A relação dialógica entre discurso citado e discurso citante permite, principalmente ao narrador, orientar-se criticamente em relação à fala do outro, revelando-lhe a limitação, a insuficiência e/ou a pertinência em relação ao alcance e à compreensão do objeto. O próprio discurso romanesco em sua totalidade (conjunto organizado de vozes limitadas e relativas) é englobado por esse jogo de aproximações e distâncias em relação ao objeto, desnudando ao leitor o seu caráter limitado, relativo e portanto, autocrítico.

Embora não haja em AGA um discurso convicto, sereno e conclusivo do autor ou de outro personagem que exerça a função de seu porta-voz sobre o objeto, constatamos que há um posicionamento valorativo por parte do contexto narrativo em relação a determinados discursos sobre a violência e a certas práticas amorosas representadas no texto.

Neste sentido, o autor engloba discursos de orientação metafísica, científico-biológica, descritivo-técnica e de função apelativa para criticar e desvalorizar a visão de crime, criminoso e violência humana por eles veiculada. Demonstra-se que nesses discursos a linguagem se torna inoperante e insuficiente em relação ao alcance do objeto porque não o apreende em sua concretude sócio-histórica, reificando-o ou transforman-

do-o em uma abstração. O autor critica também o discurso do romance policial de "enigma" e de "função integrativa" ao contrapor-se à ideologia de dimensão positivista aí plasmada, revelando que o universo da violência não se restringe a algumas áreas que comprometem a ordem do organismo social, mas resulta da própria estrutura sócio-econômica, problemática em sua totalidade, que não deve ser protegida e defendida por uma racionalidade meramente instrumental. Ao criticar esses discursos, constatamos que há uma valorização das posturas ideológicas que explicam e entendem a violência não como algo atávico e inerente à condição humana, mas como uma construção social decorrente das relações de exploração e de poder estabelecidas entre os homens concretos e históricos.

Com relação à representação artística dos amores, o autor formaliza as mais variadas relações amorosas, tais como: amor-paixão, amor-matrimonial, amor-egoísta, amor estritamente sexual, amor-homossexual e amor-total que conjuga aspectos sentimentais, intelectuais, sexuais e culturais. O discurso citante do narrador, tende a valorizar esta última modalidade de amor. Essa valorização se projeta a nível do contexto narrativo maior do romance que não aciona nenhum discurso que venha a criticar, satirizar ou desmerecer a aprovação de práticas amorosas mais totalizadoras. A simpatia pelos discursos que entendem a violência a partir de uma ótica sócio-histórica e a valorização do amor-total não implica em que haja no texto um discurso direto e explícito que pregue o exercício deste em detrimento de outra forma de relação amorosa ou que valide aqueles de forma absoluta.

Em relação à orientação constativa, verificamos que o

autor, ficcionalizando as relações de amor e de violência presentes na realidade extraliterária, articula um discurso que expõe e constata a existência de um universo social onde coexistem o amor e a violência, não visando transformar e modificar a realidade por intermédio da palavra literária. O autor vivencia pela palavra e forma romancescas não somente o desencanto social — *o homem exercendo a violência* — mas também a arte do encontro — *o homem amando e sendo amado*.

Finalizando, esperamos que esta dissertação possibilite outras leituras e aproximações da prosa ficcional de Rubem Fonseca à medida que indica alguns caminhos e pistas de interpretação do conjunto da obra do escritor, ao singularizar e fixar sua análise no romance AGA.

Pensamos ter contribuído para que o romance AGA seja percebido e lido a partir de um novo ângulo de visão que nos esforçamos por construir ao longo dessa dissertação. Estamos cientes de que nossa leitura do texto é limitada e relativa, não recobrando todo o significado ideológico e cultural da obra e em decorrência disso, longe de aventarmos um fecho, fixamos aqui uma abertura para que outras leituras do texto possibilitem vê-lo de outros mirantes que certamente construirão o objeto — o romance AGA — de diferentes maneiras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Trad. Marcelo Levv. São Paulo, Brasiliense, 1989. 167p.
- 2 ARIËS, Philippe et alii. *Sexualidades ocidentais*. Trad. Lygia Araújo Wotanalé e Thereza Christina Ferreira Stummer, 2.ed., São Paulo, Brasiliense, 1986. 254p.
- 3 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 3.ed., São Paulo, Hucitec, 1981. 196p.
- 4 \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiêvski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981. 239p.
- 5 \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo, Hucitec, 1988. 439p.
- 6 BADINTER, Elizabeth. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes, 4.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. 309p.
- 7 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p.196.
- 8 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed., São Paulo, Cultrix, s.d. 582p.
- 9 CÂNDIDO, Antônio. A Nova Narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. São Paulo, Ática, 1987. p.199-215.
- 10 CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, 11.ed., São Paulo, Brasiliense, 1988. 231p.
- 11 COUTINHO, Afrânio. O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, nº 10, 1979. p. 213-236.
- 12 FARACO, Carlos Alberto. Bakhtin: a invasão silenciosa e a má-leitura. In: FARACO, Carlos Alberto et alii. *Uma introdução a Bakhtin*. Santa Catarina, Hatier, 1988. p. 19-36.
- 13 FLANDRIN, Jean-Louis. *O sexo e o ocidente: evolução das atitudes e dos comportamentos*. Trad. Jean Progin. São Paulo, Brasiliense, 1988. 366p.

- 14 FRANKENA, William. *Ética*. Trad. Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. 3.ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1981. 143p.
- 15 FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 11.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- 16 \_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. 32.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- 17 \_\_\_\_\_. *Coleira do cão*. Rio de Janeiro, Edição GRD, 1965.
- 18 \_\_\_\_\_. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- 19 \_\_\_\_\_. *Lúcia McCartney*. 6.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- 20 \_\_\_\_\_. *O caso Morel*. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- 21 \_\_\_\_\_. *O cobrador*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- 22 \_\_\_\_\_. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- 23 \_\_\_\_\_. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia dos Letras, 1988.
- 24 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado, 6.ed., Rio de Janeiro, Edições Graal, 1986. 295p.
- 25 \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. 6.ed., Petrópolis, Vozes, 1987. 280p.
- 26 LUCAS, Fábio. Situação do conto. In: \_\_\_\_\_. *O caráter social da literatura brasileira*. 2.ed., São Paulo, Edições Quíron, 1976. p.122-8.
- 27 MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo, Busca Vida, 1988. 222p.
- 28 MARX, Karl. *Textos filosóficos*. Trad. Maria Flor Marques Simões, Lisboa, Estampa, 1975. 221p.
- 29 MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. (Feuerbach). Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 5.ed., São Paulo, Hucitec, 1986. 138p.
- 30 OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. 3.ed., Petrópolis, Vozes, 1982. 86p.
- 31 PAZ, Otávio. *Claude Lèvi-Strauss ou o festim de Esopo*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1977. 105p.
- 32 PEREIRA, José. *Violência: uma análise do "homo brutalis"*. São Paulo, Alfa-Omega, 1975. 114p.

- 33 ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2.ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1988. 296p.
- 34 SILVA, Deonísio. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo, Alfa-Omega, 1983. 115p.
- 35 TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In:       . *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone Moisés, 2.ed., São Paulo, Perspectiva, s.d. p.93-104.
- 36 VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. 330p.